Dan Grigorescu
Sorin Alexandrescu

Romanul realist [illegible]

II 256944

IEER

B.C.U. „M. EMINESCU"
IAŞI
II.256.944

CU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SCU IAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CU IAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Romanul realist în secolul al XIX-lea

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Dan Grigorescu
Sorin Alexandrescu

Romanul realist în secolul al XIX-lea

250999
B.C.U. - IASI

Editura enciclopedică română
Bucureşti • 1971

4 AI A 1572
B.C.U. "Alexandru Ioan Cuza"
ak 344190

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

I.
Romanul realist în secolul al XIX-lea

de
DAN GRIGORESCU

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

1
Definiţii ale conceptului

Istoria literară a interpretat adesea proza ultimei jumătăţi a veacului trecut ca pe o reacţie firească împotriva creaţiei romantice ; s-au subliniat cu precădere elementele care diferenţiază cele două direcţii, noile implicaţii tematice şi tipologie, transformarea însăşi a stilului epic. Şi s-a căutat în fiecare din acestea semnul unei atitudini polemice ale cărei proporţii au fost, nu o dată, exagerate. Alteori (mai ales în unele istorii literare franceze) se poate desluşi o anume tendinţă de a estompa diferenţele şi de a-i cuprinde pe romancierii realişti, cel puţin pe aceia care inaugurau această orientare estetică, în aceeaşi categorie cu scriitorii romantici. De la o vreme încoace, cărţile de teorie a romanului vorbesc tot mai stăruitor despre «scriitorii de tranziţie», între care îi numără pe Balzac, Stendhal, Manzoni, Dickens. [1] Cu toate că printre numele pomenite sînt unii romancieri care (precum Manzoni) nu pot fi interpretaţi ca aparţinînd noului curent, încercarea de a lărgi clasificarea tradiţională demonstrează conştiinţa unei tre-

[1] Vezi, de pildă, Carmelo M. Bonet, *El realismo literario*, Buenos Aires, 1958, p. 21.

ceri treptate la o artă literară diferită de aceea a primelor decenii ale secolului.

Pentru că, la drept vorbind, aspirația de a reprezenta existența reală, obiectivă a individului și a categoriilor sociale e mai veche decît prima jumătate a secolului al XIX-lea. Romanul englez al veacului anterior (întemeindu-se, la rîndul său, pe o tradiție îndelungată) nu urmărise altceva ; e destul, poate, să amintim rîndurile introduse de Fielding în primul capitol al cărții a treia din *Joseph Andrews* : «Mă întreb dacă vreunul din cititorii mei îl va recunoaște pe judecător în clipa în care îi va auzi glasul în diligență. E ciudat, dar înțelepciunea și prefăcătoria se potrivesc unor cunoștințe de ale noastre, tot așa cum se petrec lucrurile și cu alți eroi ai mei. Pentru a evita, prin urmare, atari asemănări răutăcioase, declar aici — odată pentru totdeauna — că nu descriu oameni, ci moravuri ; nu un individ, ci o specie. Poate mă veți întreba dacă eroii nu au fost luați din viață. La care voi răspunde că au fost luați din viață, dar că nădăjduiesc că am putut scrie mai mult decît am văzut eu însumi. Judecătorul nu numai că trăiește, dar trăiește astfel de cîteva mii de ani ; sper că G. va fi indulgent cu această viață, așa cum vor fi și alții care vor veni după el. El nu s-a hărăzit unei meserii, unei religii, unei țări ; dar cînd cea dintîi ființă egoistă a apărut pe scena lumii, socotindu-se centru al întregii creații, fără să simtă durere, grijă sau presimțirea vreunei primejdii, fără să dea bani, să-i ajute sau să-i apere pe semenii săi, atunci s-a născut judecătorul nostru. Și atîta vreme cît o asemenea ființă, precum cea înfățișată de mine, trăiește pe pămînt, ea va continua să viețuiască încă mult timp în paginile cărții mele.»

Evident, ecourile concepției moraliste sînt prezente în această declarație de principii estetice ; în același timp, însă, stabilirea unor relații atît de ferme între creația literară și viață, definirea implicită a literaturii ca o artă a *tipurilor* inspirate de existența umană, duc cu gîndul la o etapă mai tîrzie a dezvoltării romanului. Nu trebuie să se uite, însă, că «romantismul conținea în germen realismul» [1], cum spunea Philippe Van Tieghem. E drept, teo-

[1] *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France*, Paris, 1954, p. 215.

reticienii romantismului nu se declarau adversari ai literaturii care se baza pe prezentarea circumstanțelor reale. S-a observat de multe ori că romanul romantic, chiar dacă își plasa acțiunea în istorie, se adresa unor împrejurări contemporane lesne a fi descifrate. Mai mult decît atît, nici chiar trecutul nu se transforma într-un simplu pretext pentru introducerea unei recuzite destinate a reconstitui «culoarea locală» ; Engels vorbea, de pildă, despre romanele lui Walter Scott ca despre niște documente care i-au îngăduit să înțeleagă mai exact relațiile orînduirii gentilice din Scoția. Asta pentru a nu mai aminti abundența unor descrieri din romanele lui Victor Hugo (celebrul capitol consacrat canalelor Parisului, de exemplu, din *Mizerabilii,* cu precizia lui istoristă și inginerească).

Realismul nu este, însă, numai condiționat de împrejurări estetice, cum ar fi cele ale reacției antiromantice ; majoritatea istoricilor literari care au urmărit această problemă au căzut de acord că el reprezintă o atitudine față de lumea socială în mijlocul căreia s-a dezvoltat. Apogeul civilizației burgheze, afirmarea unor idealuri pragmatice au determinat crearea unei literaturi al cărei crez era, în primul rînd, hotărît antiburghez și antifilistin ; indiferent de perspectiva din care era privită societatea contemporană, ea își dezvăluia adevăratele trăsături, morala ei, relațiile dintre diversele grupuri de indivizi. S-a spus, pe bună dreptate, că realismul este mai puțin o școală, cît o reacție globală a sensibilității și a rațiunii care, abia mai tîrziu, își va contura o doctrină estetică proprie.

Raymond Giraud făcea observația că, de la sfîrșitul epocii napoleoniene, „aproape toate manifestările nemulțumirii față de societatea franceză contemporană au reflectat, într-un fel sau altul, ostilitatea față de burghezie“ [1]. Burghezul francez a fost adesea ironizat și caricaturizat în epoca anterioară ; dar niciodată atacurile împotriva lui nu au fost atît de violente ca la mijlocul veacului al XIX-lea. Acest sentiment anti-burghez nu e, pur și simplu, un ecou al atitudinii morale și sociale mai vechi, ci rezultă din complexul de modificări ale structurilor politice, economice, atît de

[1] Raymond Giraud, *The Unheroic Hero,* New Brunswick, 1957, p. 3

direct reflectate în situaţia scriitorului, a artistului, a intelectualului în general.

Nostalgia trecutului, regretul faţă de valorile pierdute au creat un «sentiment de însingurare şi de superioritate printre scriitorii generaţiei romantice şi au fost răspunzătoare pentru ostilitatea, nemulţumirea şi simţămîntul frustrării pe care îl putem discerne în atitudinea lor socială şi în creaţia lor artistică» [1]. Un vers precum acela al lui Gérard de Nerval, «Ohé ! les bourgeois ! les philistins damnés !» («Oh ! burghezii, filistinii blestemaţi») cuprinde semnele unei revolte lipsite de orice echivoc.

Anul 1830 este socotit «piatra de hotar» care desparte mentalitatea «vechiului regim» de aceea a epocii burgheze. Bineînţeles, nu se poate stabili o dată precisă care să inaugureze o întreagă etapă istorică, mai cu seamă în acest cîmp al ideilor. Dar, aşa cum s-a relevat, credem noi, cu dreptate, «secolul al XIX-lea nu a început în Franţa înaintea domniei lui Ludovic-Filip» [2], regele în timpul căruia se lansase celebrul îndemn, atît de caracteristic burghez, «îmbogăţiţi-vă !».

Răscoala ţesătorilor lyonezi, în 1831, mişcarea chartistă care dă un relief atît de caracteristic istoriei engleze în deceniile al patrulea şi al cincilea, demonstrau forţa proletariatului european, prevestită de multă vreme de Sismondi şi de Saint-Simon.

Revoluţia din iulie 1830 fusese, incontestabil, un triumf al «dinastiilor burgheze» [3] ; ea adusese la putere o clasă ale cărei concepţii vor deveni precumpănitoare în toate compartimentele vieţii sociale ale Franţei. Dar, paralel cu acest fenomen, ideologia socialistă se va afirma din ce în ce mai clar, iar în 1848 participarea proletariatului la revoluţie va da mişcărilor din acel an, în întreaga Europă, un caracter foarte precis conturat, ducînd — astfel — la o concluzie firească evoluţia ideilor socialiste, despre a căror influenţă

[1] Roger Picard, *Le Romantisme social*. New York, 1944, p. 3.
[2] Arnold Hauser, *Social History of Art*, II, New York, 1952, p. 715.
[3] E. de Loménie, *Responsabilités des dynasties bourgeoises*, I, Paris, 1948, p. 362.

se vorbea, foarte frecvent, încă din primii ani ai Restaurației [1].

Ludovic Filip și umbrela lui nu erau singurele simboluri ale monarhiei din iulie ; scriitorii deceniilor al treilea și al patrulea denunțau spiritul burghez în toate sectoarele vieții sociale. «Burghezii !, scria Gautier ; cuvîntul înseamnă aproape orice : bancheri, speculanți de bursă, avocați, negustori de tot felul». Un secol pe care Stendhal îl socotea «plictisitor» și «mohorît», iar Musset «lipsit de pietate» și «de gust», va fi condamnat de Leconte de Lisle, fiind numit «veac asasin al oricărei pasiuni viguroase și profunde». Oricare dintre ei ar fi fost, neîndoielnic, de acord cu vorbele rostite, cu o sută de ani mai tîrziu, de T. S. Eliot : «În stadiul unei societăți dominate de burghezie, există o caracteristică a tuturor reacțiilor acestei clase. Deși, în Anglia, de exemplu, ea își datorează — în parte — puterea și structura acțiunii clasei care i-a fost, cîndva, suprapusă și celei care i se ridică astăzi împotrivă, ea a rămas pretutindeni la fel de rapace și de vulgară»[2].

Un fapt, neîndoielnic, important l-a reprezentat și înrîurirea pe care au avut-o științele biologice, bazate pe concepții deterministe, a căror înflorire e marcată mai ales de acest mijloc al secolului al XIX-lea. Precizia analizei, respectul față de faptele obiective, practica observației fenomenelor vor investi literatura cu însușiri pe care romantismul nu le avusese. Dar, mai cu seamă pozitivismul, cu vigoarea sa, cu relațiile pe care le stabilea între fenomene, va influența adînc romanul acestei epoci.

Nu este, bineînțeles, o simplă coincidență faptul că Balzac își publica prefața la *Comedia umană* în 1842, în același an în care apărea și *Cursul de filozofie pozitivă* al lui Auguste Comte, ale cărui idei se vor recunoaște într-o măsură însemnată în teoriile estetice avansate de romancier. Pentru filozoful francez și pentru discipolii săi, reforma unei societăți e zadarnică, dacă nu se procedează în prealabil la formarea spiritului viitorilor cetățeni. Oamenii trebuiau să fie înzestrați cu deprinderi noi de

[1] Vezi Maxime Leroy, *Histoire des idées sociales en France*, II, Paris, 1950, pp. 335 și urm.

[2] Cf. B. R. Thomson, *Flame, Ashes and Shadows*, New York, 1971, p. 229.

înțelegere a lucrurilor, conforme cu progresul însuși al științelor. La rîndul său, acest progres trebuia să conducă la înlăturarea oricărei metafizici și la înlocuirea ei cu o metodă strict experimentală. Dar, dacă omul s-ar mulțumi cu un volum de cunoștințe fragmentare, «una din tendințele cele mai profunde ale spiritului său nu ar fi satisfăcută». Se cuvenea, deci, să se regăsească această unitate, fără o întoarcere la metafizică. Și, după credința lui Comte, metoda desăvîrșită de a descoperi lacunele metafizicii consta în cercetarea istoriei spiritului uman și, în primul rînd, a inteligenței iscoditoare, a explicațiilor fenomenelor. Și, astfel, «Auguste Comte își expune descoperirea sa fundamentală, marea sa lege, care supune spiritul unei necesități invariabile: aceasta era *legea celor trei stadii*» [1]. Fiecare ramură a cunoașterii umane a trecut printr-un «stadiu teologic» (în cursul căruia căutările spiritului vizează «natura intimă a lucrurilor, cauzele prime și finale ale fenomenelor, cu alte cuvinte cunoașterea absolută» [2]); în acest stadiu, explicația fenomenelor era pusă pe seama unor agenți supranaturali. Urma, apoi, «stadiul metafizic», în care supranaturalul era înlocuit prin forțe abstracte, «abstracțiuni personificate». Și, în sfîrșit, «stadiul pozitiv», în care «se combină rațiunea și observația pentru a descoperi legile efective ale fenomenelor», cu alte cuvinte, «relațiile invariabile de succesiune și de similitudine». Pentru filozoful pozitivist, a explica un fenomen înseamnă a pune în relație faptul particular cu cel general, o lege nefiind altceva «decît un fapt general». Stadiul pozitiv era considerat a fi un stadiu final, «adevăratul stadiu definitiv al inteligenței umane».

Comte propunea și o clasificare a științelor fundamentale care, în ordinea crescîndă a complexității, erau: astronomia, fizica, chimia, fiziologia și «fizica socială», adică sociologia. Numai matematica ocupa un loc aparte, ea fiind «baza oricărei filozofii pozitive». Toate meto-

[1] Bertrand Russell, *History of the Western Philosophy*, New York, 1964, p. 667.

[2] Auguste Comte, *Cours de philosophie positive*, Paris, 1842, p. 78.

dele științifice particulare erau subordonate sociologiei, pentru că «fenomenele biologice, fizice, chimice, nu devin inteligibile decît raportate la fenomenul social». În concepția pozitivistă, sociologia era «cea mai concretă dintre toate științele» ; umanitatea era mai reală decît individul, categoria decît noțiunea. Și, dacă mai tîrziu, Auguste Comte va introduce în sistemul său filozofic o determinare nouă, «Marea Ființă», prin care — de fapt — făcea importante concesii metafizicii, aceasta se va produce după ce logica, aparent ireproșabilă, a cugetării sale cucerise pe mulți scriitori și gînditori ai vremii, asigurîndu-și, uneori, prin opera acestora, un drum mai consecvent chiar decît al propriei filozofii.

Pozitivismul a exercitat, bineînțeles, o adîncă înrîurire asupra literaturii acelui mijloc de secol al XIX-lea ; dar el nu poate fi socotit drept unica îndreptățire a realismului de a se opune metafizicii romantice. O dovadă convingătoare o constituie, printre altele, elogiul pe care, dintr-o altă perspectivă filozofică, Ernest Renan îl aducea adevărului descoperit prin analiză logică și prin experiment ; cartea lui *Viitorul Științei*, scrisă în 1848—1849, cuprinde o declarație de credință ale cărei implicații de factură estetică sînt foarte limpezi. «Fără doar și poate — scria Renan — răbdătoarele investigații, calculele acumulate de astronomie, lungile enumerații ale naturalistului, nu par a provoca sentimentul frumosului. Frumosul nu stă în analiză ; dar adevărata frumusețe, care nu se întemeiază pe fantezia omenească, e ascunsă în rezultatele analizelor. Disecția corpului omenesc înseamnă distrugerea frumuseții lui ; și, totuși, prin această disecție, știința atinge o cunoaștere de ordin superior, cunoaștere care nu se poate realiza la o privire mai superficială... Deci, să ne fie îngăduit să afirmăm fără teamă că, dacă minunile imaginației au părut necesare poeziei, minunile naturii descoperite în întreaga lor splendoare vor alcătui o poezie de o mie de ori mai sublimă, o poezie care se va realiza prin ea însăși, poezie care va însemna știința și filozofia puse laolaltă» [1]. E foarte adevărat că el a arhitecturat un sistem pe care avea să se sprijine, în

[1] Cf. Roland N. Stromberg, *Realism, Naturalism and Symbolism*, New York, 1968, pp. 25—27, passim.

bună măsură, estetica noii şcoli a romanului european ; dar starea aceasta de spirit căreia pozitivismul avea să-i devină — direct sau mediat — un suport teoretic, se conturase încă din jurul lui 1830, adică exact din anul în care ofensiva romantismului francez atinsese punctul ei culminant. Cam în vremea în care Hugo şi partizanii săi cîştigau bătălia lui *Hernani* (premiera avea loc, precum se ştie, în 1830), Balzac constata că, în roman, «toate combinaţiile posibile par epuizate... toate situaţiile sînt obosite» [1]. Cum s-ar putea înnoi, împrospăta genul ? «Autorul crede în mod ferm că numai amănuntele vor constitui de acum înainte meritul lucrărilor impropriu numite *romane*.» [2]

Aceste amănunte urmau să fie împrumutate din realitatea contemporană, nu din istorie, nu din imaginaţie, «care nu vor fi decît cadrul operei» [3]. Străine autorului, ele îi sînt înfăţişate risipite în timp, în spaţii, într-o lume exterioară ; romancierul nu va săvîrşi o operă personală decît dispunîndu-le într-un chip propriu în planul literar, «reunindu-le în jurul unei întîmplări sau în persoana unui erou care le va revela pasiunea ce justifică prezenţa lor în povestire» [4]. Din această combinare a detaliilor se va constitui «drama completă», armătura intrinsecă a viitorului roman. Pentru Balzac, relieful amănuntelor grăitoare fusese şters în viaţa mondenă, în existenţa convenţională a înaltei societăţi ; ele îşi păstrau întregul înţeles numai «în spitale, în studiul oamenilor legii» care dezvăluiau «tot comicul şi tot tragismul timpului nostru». Doctorul este confidentul «exceselor spre care mînă pasiunile, tot aşa cum oamenii legii sînt martori ai acelor excese care produc conflictul dintre interese». Şi, în viziunea lui Balzac, *pasiunea* şi *interesul* sînt cei doi poli ai existenţei morale a umanităţii. [5]

Detaliul adecvat nu va fi regăsit dacă romancierul nu e înzestrat cu însuşirea de «a pătrunde în suflet, fără să

[1] Prefaţa la *Scene din viaţa privată*, Paris, 1830.
[2] *Ibid.*
[3] Philippe Van Tieghem, *op. cit.*, p. 216.
[4] *Ibid.*
[5] Vezi *Fata cu ochi aurii*, nota la ediţia întîi (1835).

neglijeze corpul», de a sesiza de îndată amănuntul exterior, de a trece «dincolo de el» şi de a descoperi viaţa individului pe care l-a întîlnit, fie chiar şi pentru o clipă.[1] Zugrăvind astfel realul concret, romanul se îndepărta de două cusururi pe care, încă din 1831[2], Balzac le reproşa romantismului: abuzul de «melancolii languroase» şi cel de «exagerări colorate». Romancierul noii direcţii îşi propunea să zugrăvească societatea franceză aşa cum este, fără să caute să o idealizeze, indiferent de protestele inerente ale unor oameni speriaţi că se văd înfăţişaţi întocmai cum arată în realitate.

Interesantă e împrejurarea că, în acelaşi timp, Stendhal stăruia asupra aceleiaşi semnificaţii a detaliilor. «Stilul domnului de Chateaubriand şi al domnului V. (Vigny, *n.n.*) pare că îmi spune:

1. Multe lucruri mărunte agreabile, dar inutil a fi spuse...

2. Multe mărunţişuri false, dar agreabile auzului. Publicul, devenind mai numeros, mai greu de înşelat, cere un număr mai mare de *fapte mărunte adevărate* despre o pasiune, despre o situaţie luată din viaţă.»[3]

Din această pictură vastă a societăţii contemporane, Balzac desprindea cîteva legi; după opinia lui, exprimată nu o dată în termeni limpezi: romancierul nu trebuie să fie doar un pictor, ci — în acelaşi timp — şi un savant şi un filozof. Arta nu era, deci, destinată să rămînă o reflectare neutră a realităţii; ea presupunea o atitudine filozofică a scriitorului, capabilă să organizeze fragmentele izolate, aşa cum le punea la îndemînă observaţia faptelor reale, într-un sistem coerent. Filozofia care, credea Balzac, se cuvine să-l călăuzească pe scriitor, ar fi următoarea: Nu există decît un tip de animal care dobîndeşte caractere diferite, în funcţie de mediul în care trăieşte. Se recunoaşte, desigur, ideea lui Geoffroy de Saint-Hilaire, al cărui discipol se proclama scriitorul. Omul este, astfel, produsul unei societăţi, şi societatea e aceea care introduce, determină apariţia unor diferenţe între indivizii ce alcă-

[1] Balzac va mărturisi despre el însuşi, în *Facino Cane*, 1836, că era înzestrat în chip neobişnuit cu această însuşire.

[2] Prefaţa la prima ediţie a *Pielii de sagri*.

[3] *Scrisoare către Balzac*, 30 octombrie 1840.

tuiesc specia umană. Ea este cauza caracterelor variate, tot așa precum climatul și condițiile naturale diverse au hotărît diferențierea speciilor animale. Dar indivizii, care alcătuiesc fiecare categorie umană în parte, influențează, prin participarea inteligenței lor specifice, realizarea unui tablou și mai complex al mediului social care poate să-și modifice acțiunea asupra întregii umanități, și pentru că același individ are posibilitatea să-și schimbe, de-a lungul vieții, apartenența sa la o clasă și să dobîndească, astfel, caractere cu totul noi. În același timp, însă, socotește Balzac, omul e înclinat să-și transpună viața interioară într-un amănunt sau altul al înfățișării sale exterioare (în veșminte, în fizionomie, în unele ticuri verbale, în mobilierul locuinței). Pictorul va găsi, astfel, un sprijin neprețuit în operația complicată de investigare a sufletului uman : documente exterioare numeroase îi vor înlesni deslușirea lumii lăuntrice a modelelor sale.

Unii comentatori au subliniat înrudirea dintre concepția despre roman a lui Balzac cu ideile referitoare la scopul istoriei așa cum le formulase Voltaire și le pusese în practică romanticul Michelet. Ceea ce relevă încă o dată complexitatea esteticii realismului, cu neputință a fi redusă la o atitudine strict polemică. Balzac voia să scrie «o istorie a moravurilor din vremea lui», intenție care îl apropie nu numai de moraliști, dar și de Walter Scott. De altminteri, autorul *Comediei umane* l-a declarat adesea pe scriitorul scoțian «maestru» al său ; asemenea acestuia, a vrut să ridice romanul «la valoarea filozofică a istoriei», reconstituind imaginea completă a unei civilizații. Numai că această viziune care, la Walter Scott, se compunea din elemente fragmentare, în romane a căror acțiune nu alcătuia un tot unitar, tinde să devină, în intenția lui Balzac, o compunere ciclică, în care personajele revin, destinele lor se împlinesc de la un volum la altul, în această lume populată, cum s-a spus odată, de «întreaga societate franceză a erei burgheze, așa cum arăta ea în prima jumătate a secolului al XIX-lea» [1].

[1] György Lukács, *Studies in European Realism*, London, 1950, p. 271.

Romancierul trebuie să rămînă «secretar» al acestui «istoric, care e societatea însăşi» [1]. Balzac avea să scrie într-un text rămas celebru : «Făcînd inventarul viciilor şi al virtuţilor, adunînd laolaltă acţiunile principale ale pasiunilor, zugrăvind caractere, alegînd evenimentele principale ale societăţii, compunînd tipuri prin reunirea trăsăturilor mai multor caractere omogene, poate că voi ajunge să scriu istoria uitată de atîţi istorici, aceea a moravurilor» [2].

Balzac socotea că romancierul trebuie să caute raporturile dintre cauze şi efecte, «principiile naturale», raţiunea «mişcării» în societate. Viaţa oferea doar «o îngrămădire de circumstanţe mărunte» ; dar scriitorul are obligaţia să ridice aceste fapte, aparent fără importanţă, pînă la «sferele idealului». De aceea, el nu putea să nu aleagă acele împrejurări care, prin consecinţele lor (şi nu întotdeauna prin importanţa lor «în sine»), sînt capabile să devină elemente ale «dramei» pe care o reprezintă romanul. Astfel izbuteşte să ridice un personaj plat, lipsit de relief, precum César Birotteau, pînă la înălţimea unui simbol. [3] Balzac era conştient de diferenţa dintre «adevărul naturii» şi «adevărul literar» ; aşa cum releva el în prefaţa din 1839 la *Gambara*, uneori cel dintîi poate să pară neverosimil, aşa încît scriitorul trebuie să-l facă, pe cît cu putinţă, mai aproape de însăşi imaginea vieţii, să împrumute trăsături caracterologice de la diferite personaje reale, să le contopească şi să le reconstruiască în portrete asemănătoare cu modelele reale şi, totuşi, noi.

Din acest punct de vedere, concepţia lui Balzac pare diferită de aceea exprimată de contemporanul său, Stendhal, într-unul din capitolele romanului *Roşu şi negru* : «Romanul este o oglindă purtată de-a lungul unei şosele. Cîteodată ea reflectă cerul albastru, altădată noroiul *of the puddles* (din băltoacele) de la picioarele dumneavoastră. Vreţi să acuzaţi de imoralitate omul care poartă oglinda *in his pack* (în bagajul său) ? Acuzaţi mai bine şoseaua pe care se află *puddle* sau, şi mai bine, inspectorul de drumuri, care permite ca apa să se adune şi *puddle* să se formeze.»

[1] René Dumesnil, *Le Réalisme et le naturalisme*, Paris, 1955, p. 116.

[2] Prefaţa la *Comedia umană*, 1842.

[3] Vezi *Scrisoarea către Hippolyte Castille*, din 1846.

Autorul *Comediei umane* (de altfel, ca și Stendhal, așa cum se vădește în creația sa de romancier) nu limita rostul romanului la o simplă reflectare a lumii exterioare ; participarea scriitorului era, pentru el, decisivă în acest proces de reprezentare a realității. Sensul literaturii încorpora și sfera moralului, nu în chip direct, ci mijlocit ; romancierul avea să zugrăvească foarte arare binele, și — mult mai adesea — răul, pentru că patima omenească asupra căreia el se apleca este, în sine, un rău. Dar această imagine a răului trebuia îndreptată de înfățișarea virtuților umane ; din acest efect permanent al contrastelor «va ieși lecția morală» [1]. Adevărul e că nici Stendhal nu se arată indiferent la efectul etic produs de literatură. În «avertismentul» care deschide *Mînăstirea din Parma,* el declara : «Mărturisesc că am avut îndrăzneala să las personajelor asperitățile caracterului lor; dar, în schimb, o spun sus și tare, arunc blamul cel mai moral asupra multor acțiuni ale lor».

Pictor, istoric, filozof și, în cele din urmă, moralist, acestea erau însușirile pe care scriitorii ce prevesteau o nouă orientare a prozei epice le cereau romancierului. Poate că o caracterizare cum e aceea de «scriitor de tranziție» între romantism și realism, caracterizare ce apare uneori în istoriile literare, în capitolul referitor la creația lui Stendhal și a lui Balzac, nu e lipsită de o anume îndreptățire. Nu neapărat pentru că ei aparțineau generației lui Victor Hugo sau a lui Vigny ; ci pentru că, deopotrivă, romanul și teoria lor literară păstrează încă ecouri ale esteticii romantice. Accentul pe care, de pildă, Balzac îl pune pe zugrăvirea pasiunilor omenești aduce aminte, în pofida justificării lui scientiste, de unele argumente ale romanticilor polemizînd cu raționalismul clasicist. Pentru a nu mai pomeni de unele situații, de unele caracterizări portretistice (prezente nu numai în opera celor doi romancieri francezi, dar și la Dickens sau chiar și la Thackeray) în care se deslușesc înrîuririle creației narative romantice.

Cel dintîi teoretician al realismului avea să fie un scriitor obscur, țintă a ironiilor multor contemporani : Champfleury, pe adevăratul său nume Jules-François-Félix Husson. El a debutat cu cîteva articole care reproșau fourieriștilor «romanescul lor idilic și pueril, lipsa de gust

[1] Cf. Ph. Van Tieghem, *op. cit.*, p. 219.

spre care îi duce entuziasmul lor nesupravegheat» [1]. El îi va învinui pe Eugène Sue şi pe Alexandre Dumas că urmăresc prea stăruitor succesul facil, că — lăsîndu-se mînaţi de fantezie — nu iau seama la «adevărul faptelor vieţii». Romanele lui George Sand erau criticate pentru «stilul lor artificial». În general, însă, Champfleury nu se va declara de acord cu nici una dintre direcţiile contemporane ale romanului, cu excepţia celui balzacian. Semnificativă ni se pare precizarea pe care avea s-o facă în prefaţa cărţii sale din 1857, *Realismul*: «Nu iubesc şcolile, nu iubesc drapelele, nu iubesc sistemele, nu iubesc dogmele; mi-e cu neputinţă să mă adăpostesc în bisericuţa realismului, chiar de-ar fi să fiu dumnezeul acelei biserici. Nu recunosc decît *sinceritatea în artă* (sublinierea lui Champfleury); dacă inteligenţa mea devine mai ascuţită, deslușesc în ceea ce se numeşte *realism*, primejdii, neîmpliniri, omisiuni numeroase, vreau să-mi păstrez întreaga libertate şi să dau cea dintîi lovitură de tîrnăcop unei colibe care nu mi se pare că va trebui să mă adăpostească.» [2]

Dar, încă din 1852, Champfleury expusese principiile realismului într-un mod mai sistematic decît o făcuseră înaintaşii şi contemporanii săi. Romancierul era obligat, după părerea sa, să studieze înfăţişarea exterioară a indivizilor, să-i scruteze cu luare-aminte, să le cerceteze ticurile, felul în care îşi mobilează locuinţa, să-i întrebe pe vecini cum se comportă eroii săi, şi apoi să transcrie aceste documente, ferindu-se să intervină, pe cît posibil, în descripţie. Deocamdată, aceste exigenţe reuneau observaţia complexă balzaciană cu principiul stendhalian al «oglinzii», prevestitor al impersonalităţii teoretizate de Flaubert. Idealul ar fi fost un fel de stenografiere (nu departe, deci, de idealul stilistic al «Codului civil», aşa cum îl formula Stendhal) a cuvintelor personajelor, rigoarea observaţiei reprezentînd cel mai caracteristic aport al romancierului. Realismul «aspira să devină expresia banalităţii cotidiene» [3].

Cei care «au popularizat eticheta de *realism*» au fost criticii, folosind-o adesea într-un sens peiorativ. De aceea,

[1] Cf. Émile Bouvier, *La Bataille réaliste*, Paris, 1913, p. 32.
[2] *Le Réalisme* par Champfleury, Paris, 1857, p. 3.
[3] Cf. Émile Bouvier, *op. cit.*, p. 120.

în lucrarea sa din 1857, în care aduna laolaltă textele scrise din 1853 pînă în ziua încredinţării noii cărţi la tipar, Champfleury nu va accepta decît cu importante restricţii termenul *realism*. La drept vorbind, constată el, nu numai această nouă şcoală de literaţi şi de pictori şi-a întemeiat creaţia pe observarea realităţii ; dar «dacă a murit şi clasicismul, cu tragedia sa în versuri... dacă romantismul în falsitate şi în vid, dacă fanteziştii au abuzat de fantezie şi de extravaganţe», era firesc ca o şcoală nouă să se ivească în urma lor, «o şcoală care să fie vrednică de vîrsta matură pe care o are acum omenirea», o şcoală «care pune în primul loc al creaţiei ei proza şi romanul, forme literare ale viitorului» [1].

Champfleury avea să observe un fapt asupra căruia istoria literară se va întoarce abia cîteva decenii mai tîrziu : impulsul pe care marile mişcări sociale de la 1848 îl dăduse literaturii realiste. Cu toate că autorul însemnărilor publicate în 1857 adopta un ton întrucîtva sceptic cu privire la dezvoltarea ulterioară a tuturor curentelor culturii apărute după revoluţie (scepticism explicabil, firesc, pentru un om care respingea, de fapt, ideea şcolilor şi a manifestelor literare), simplul fapt că el recunoştea relaţiile dintre evenimentele din vara lui 1848 şi dezvoltarea realismului se cuvine relevat. Noul public, format către jumătatea secolului al XIX-lea, credea Champfleury, era însetat de adevăr ; romancierului i se prezintă, ca unic material de construcţie a literaturii sale, «omul de astăzi în mijlocul civilizaţiei moderne». Datoria scriitorului era, astfel, aceea de a descoperi interacţiunea forţelor sociale (aşa cum făcuse Balzac pentru lumea anilor 1815—1835), în societatea în care trăia generaţia anilor '50. Pentru aceasta, romancierul trebuie să renunţe la orice gînd părtinitor şi să devină «o făptură cu desăvîrşire impersonală». El va căuta, deci, să se ferească de a *demonstra* o idee ; astfel încît, cu toată admiraţia sa pentru Balzac, Champfleury se apropie mai mult de ideile stendhaliene, sugerînd deosebirea dintre concepţia realistă a anilor 1860 şi cea pe care-o afirmase, la timpul său, creatorul *Comediei umane* : «Idealul unui romancier impersonal este de a fi un Proteu, simplu, veşnic

[1] Champfleury, *op. cit.*, p. 31.

schimbător, multiform, în același timp victimă și călău, judecător și acuzat, care știe să joace rînd pe rînd rolul preotului, al magistratului, să fie sabie a militarului, plug al țăranului, naivitate a celor mulți, prostie a micului burghez.» [1]

Pentru a respecta adevărul, romancierul trebuie să fie cîteodată crud, întotdeauna îndrăzneț, să nu-i pese de protestele celor care nu-l înțeleg. «Trebuie să se dedice unor anchete lungi și minuțioase, să culeagă documente noi din mediile cele mai diverse, din lucrările cele mai rare și cele mai aride, să conducă aceste anchete cu probitatea cea mai scrupuloasă. O dată ce-a adunat faptele și trăsăturile specifice, el are datoria să le transcrie în opera sa, uitînd de orice tradiție literară, fără să se gîndească la altceva decît să pună în valoare adevărul, într-un stil cît mai transparent.» [2]

Concepțiile realismului se constituiau ca reflexe ale unei întregi atmosfere spirituale ; cauza lor nu poate fi limitată la o atitudine polemică, antiromantică. Și aceasta cu atît mai mult cu cît prozatorii anilor 1830—1850 împărtășeau (manifest sau nu) crezul colegilor lor de generație, romanticii, declarîndu-se și ei, evident din altă perspectivă, împotriva pragmatismului și vulgarității burgheze. E adevărat că în corespondența unora, în scrierile cu caracter teoretic ale altora dintre reprezentanții realismului, scrierile unor romantici erau contestate. Dar, după 1850, romantismul începuse să nu mai reprezinte creația literară preponderentă, și dezvoltarea romanului realist, în a doua jumătate a veacului, n-ar putea fi explicată doar prin asemenea determinări strict polemice, devenite — în această vreme — mai mult sau mai puțin fără obiect. (Nu trebuie să se uite, de pildă, că drumul triumfal al dramei romantice, inaugurat în 1830 cu *Hernani,* fusese întrerupt și că scena pariziană era acum din nou dominată de tragedia secolului al XVII-lea, impusă de personalitatea marei actrițe Rachel.)

Marile mișcări sociale (revoluțiile din 1848, care izbucniseră aproape în întreaga Europă, mișcarea chartistă din Anglia) conferiseră creației literare și artistice sensuri noi. Ideile socialiste învesteau proletariatul european cu o con-

[1] *Scrisoare către Veuillot,* citată de Bouvier, p. 305.
[2] Cf. Ph. Van Tieghem, *op. cit.,* p. 221—222.

știință de clasă din ce în ce mai precisă; ecoul *Manifestului Partidului Comunist* al lui Marx și Engels, influența ideilor marxiste asupra gîndirii filozofice, asupra acțiunilor muncitorimii din multe țări ale continentului reprezintă, fără îndoială, cauze esențiale ale transformării concepțiilor multor intelectuali.

După pozitivismul lui Comte, determinismul lui Taine va năzui să așeze știința «în centrul reflexiunii umaniste». Determinismul filozofic va conduce la fatalismul moral, și pesimismul romantic va fi înlocuit — așa cum s-a observat — de un pesimism raționalist, așa cum gîndirea lui Auguste Comte opusese *generalității romantice* «specificitatea științei, studiul precis al cazurilor, al speciilor, al mediului».

Nu se poate neglija nici contribuția esteticii artelor plastice la definirea crezului afirmat, din ce în ce mai limpede, de literatură. Analizînd, de pildă, salonul din 1861, Théophile Thoré, unul dintre cei mai înflăcărați partizani ai artei noi (silit, după revoluția de la 1848, să se expatrieze), scria: «Pentru a o înfățișa pe Charlotte Corday exact în clipa în care îl ucide pe Marat, e nevoie ca pictorul să-i deslușească sentimentele care au împins-o la făptuirea unui asemenea omor, să-i descopere cauzele acestui fanatism, sau să o explice din punctul de vedere al unei psihologii generale. Ceea ce interesează este, desigur, *adevărul* relatării.» [1] Faimos deopotrivă ca scriitor, pictor și istoric de artă, Eugène Fromentin se declarase un admirator al romanticilor și, îndeosebi, al lui Delacroix; cu atît mai semnificative sînt îndemnurile pe care le va adresa, într-o scrisoare din 1872, unui tînăr artist: «Uită-te cu luare-aminte și în jur: sînt atîția oameni care, în straiele lor obișnuite, în gesturile și cuvintele lor banale, poartă un destin la fel de tragic ca al eroilor istoriei. Străzile Parisului, halele, podurile, sînt — uneori — la fel de interesante pentru un artist ca și Agora sau Forumul.» [2]

De altminteri, textul pe care istoria culturii din secolul al XIX-lea îl recunoaște ca adevărat *Manifest al realis-*

[1] *Salons de W. Bürger* (pseudonim al lui Thoré), Paris, 1870, I, p. 129.

[2] Cf. Louis Gonse, *Eugène Fromentin: Painter and Writer*, Boston, 1883, p. 78.

mului e semnat de un pictor, și anume de Gustave Courbet. El era publicat în fruntea catalogului expoziției personale în care artistul își adusese pînzele respinse la Salonul din 1855. În toamna acelui an, un afiș atrage atenția trecătorilor pe Avenue Montaigne : «Realism : Gustave Courbet, Expoziția a patruzeci de lucrări din opera sa» [1]. Pentru întîia dată cuvîntul desemna o atitudine estetică precis conturată. «Numele de *realist* — scria pictorul în cele cîteva pagini ale amintitului catalog — mi-a fost aruncat așa cum celor de la 1830 li s-a dat numele de romantici. Am studiat, în afara oricărui sistem și a oricărei prejudecăți, arta de odinioară și arta modernă. Nu am dorit s-o imit pe una și nici s-o copiez pe cealaltă ; cu atît mai puțin a fost în intenția mea să ating trivialul scop al *artei pentru artă*. Nu ! Am dorit, pur și simplu, să scot la iveală, printr-o înțelegere exactă a tradiției, conștiința lucidă și independentă a propriei mele personalități. Să știu pentru a fi în stare să creez, aceasta a fost ținta mea. Să fiu în stare să tălmăcesc obiceiurile, ideile, înfățișarea epocii mele, așa cum o înțeleg eu ; să fiu nu numai pictor, ci și om. Cu alte cuvinte, să creez artă vie, acesta mi-a fost scopul.» [2]

În acest al șaselea deceniu al secolului, teoria realismului s-a definit mai precis. Deși, asemenea lui Balzac, Gustave Flaubert nu și-a expus ideile într-o manieră dogmatică, e limpede că autorul *Doamnei Bovary* a meditat îndelung asupra sensului creației literare ; voluminoasa lui corespondență cuprinde numeroase remarci (fie asupra muncii sale de elaborare, de organizare, de redactare a textului romanului, fie asupra condițiilor generale ale artei romancierului), remarci care, laolaltă, alcătuiesc o adevărată artă poetică a noii direcții a romanului. Flaubert s-a opus tendinței (destul de larg răspîndită în acei ani care au urmat creației lui Balzac) de «a transforma literatura într-un mijloc de afirmare a unei morale explicite». «Asemenea naturii, [arta] va atinge un ideal moral prin elevația ei și va fi folositoare prin sublimul ei. Idealul e asemenea soa-

[1] Vezi *Scrisoare către doamna Sand*, în Champfleury, *op. cit.*, p. 270.

[2] Cf. Linda Nochlin, *Realism and Tradition in Art. 1848—1900, Sources and Documents*, Englewood Cliffs, 1966, p. 33—34.

relui : el trage spre sine toate murdăriile de pe pămînt»[1], scrisese el încă din 1846. Contestînd necesitatea unui crez doctrinar, Flaubert admitea rostul etic al literaturii, considerînd — însă — că idealul moral se cuvine a se transmite printr-un intermediar specific : stilul literar. «Pentru mine... a separa forma de fond, într-o frază oarecare, înseamnă a folosi două cuvinte golite de înțeles. Nu există gînduri frumoase fără o formă frumoasă, și invers.» [2]

În concepția sa, desăvîrșirea artistică nu poate fi realizată decît în măsura în care creatorul e capabil să nu aducă în operă mărturia sentimentelor lui, a emoțiilor personale. Scriitorul care exclamase «Emma sînt eu» reclama «impasibilitate în fața obiectului menit a fi zugrăvit». Atacul antiromantic este foarte vehement, destăinuind o mentalitate partizană a prozatorului : «Sînt plămădiți din același aluat toți cei care vă vorbesc despre amorurile lor trecute, despre mormîntul părinților, despre binecuvîntatele lor amintiri, care sărută medalii, plîng la lună, delirează de atîta tandrețe cînd văd copii, se pamează la teatru, iau un aer gînditor în fața oceanului. Farsori ! Farsori ! De trei ori saltimbanci care își prefac inima în trambulină, ca să atingă cine știe ce țel.» [3]

Arta este, pentru Flaubert, apropiată de știință ; impasibilitatea savantului față de natura pe care o studiază i se pare a reprezenta un model pentru romancierul ce-și propune să înfățișeze umanitatea. Pentru ca opera lui să fie reală, se cuvine ca scriitorul să fie drept, să păstreze — față de personajele sale — aceeași imparțialitate pe care o păstrează judecătorul față de părțile în litigiu. «Oare nu e timpul să lăsăm Justiția să pătrundă în Artă ? Imparțialitatea picturii va atinge atunci majestatea legii și precizia științei.» [4]

Concepția estetică a lui Flaubert se formula, astfel, diferit de cea a lui Balzac, cel puțin într-un punct esențial al ei. Principiul scientist al reprezentării adevărului putea

[1] *Scrisoare către Louise Colet*, 18 sept. 1846, în H. Frejlach, *Flaubert d'après sa correspondance*, Paris, 1933, p. 351.
[2] *Ibid.*
[3] Cf. Ph. Van Tieghem, *op. cit.*, p. 224.
[4] *Scrisoare către George Sand*, 10 aug. 1868, în H. Frejlach, *op. cit.*, p. 376.

fi regăsit la amîndoi scriitorii ; dar, pentru Flaubert, el echivala cu precizia obiectivă a observaţiei, cu îndepărtarea de angrenajul vieţii sociale la care Balzac socotea că scriitorul are obligaţia să participe. «Dacă te amesteci în viaţă, o vezi greşit»[1], scria Flaubert la 15 decembrie 1850.

Ceea ce interesează într-un roman, nu e cutare sau cutare personaj în ceea ce el are particular, unic : ci *omul* în ceea ce este general în imaginea sa, individul în măsura în care este imaginea unui grup uman. «Arta — scria Flaubert, întîlnindu-se, de această dată cu principiile lui Balzac — nu este făcută pentru zugrăvirea excepţiilor... Primul venit este mai interesant decît domnul Gustave Flaubert, pentru că e mai general şi, deci, mai tipic.» [2]. Un obstacol important în drumul împlinirii acestui ideal este *inspiraţia,* păgubitoare — după opinia lui Flaubert — în toate domeniile artei, dar cu atît mai mult în acela al romanului. Ea îl împiedică pe scriitor să folosească, în chip lucid şi conştient, resursele artei sale, împiedicîndu-l să se consacre acelei operaţii dificile şi îndelungate care e *observaţia.*

Mai tîrziu, Maupassant va relua principiile flaubertiene, a căror continuitate poate fi lesne observată în prefaţa din 1888 la *Pierre şi Jean* : «E vorba de a privi tot ceea ce vrei să exprimi cu destulă atenţie şi destul de multă vreme pentru a descoperi un aspect care nu a fost spus şi nici observat de nimeni. Întotdeauna vor fi lucruri inexplicabile, pentru că sîntem deprinşi să ne slujim de ochi, purtînd amintirea celor ce s-au gîndit la lucrul pe care-l contemplăm. Obiectul cel mai mărunt conţine un pic de necunoscut. Să-l descoperim... Numai aşa devii original.»

Romancierul avea, deci, obligaţia (aşa cum socotea Flaubert) să observe cu consecvenţă realitatea pentru a descoperi caracterele noi, adică pe acelea pe care o privire mai puţin atentă nu a ştiut să le vadă. El va învăţa treptat să vadă «în oamenii care-l înconjoară şi altceva decît cărţi» [3] şi, printr-un «efort al spiritului», să se «transporte el însuşi

[1] Cf. Ph. Van Tieghem, *op. cit.*, p. 225.
[2] *Ibid.*
[3] *Scrisoare către Ernest Chevallier* din 24 februarie 1842, *ibid.*, p. 226.

în personaje şi nu să le atragă pe ele la sine» [1]. În felul acesta, cele două elemente fundamentale ale doctrinei flaubertiene se leagă foarte strîns între ele. Într-o scrisoare către Louise Colet, din 1853, Flaubert explica punctul său de vedere, potrivit căruia, cînd scriitorul ajunge să descopere esenţialul existenţei oamenilor, al manifestărilor lor cotidiene, însăşi imaginaţia înfăţişează lucrurile şi faptele în lumina lor adevărată. «Alaltăieri, în pădurea de la Touque, într-un loc fermecător, în apropierea unui izvor, am găsit mucuri vechi de ţigări şi resturi de mîncare. Oamenii veniseră aici să ia masa la iarbă verde. Am descris o asemenea privelişte în *Noiembrie,* acum unsprezece ani. Atunci o imaginasem în întregime, şi zilele trecute iată că ea a devenit adevărată. Fiecare lucru pe care cineva şi-l imaginează e adevărat, poţi fi sigură de asta. Poezia e la fel de precisă ca şi geometria. Inducţia e la fel de exactă ca şi deducţia ; şi, în afară de aceasta, după ce ajungi la un anume punct, nu mai poţi face nici o greşeală în legătură cu lucrurile din suflet. Sărmana mea Bovary, fără nici un fel de îndoială, suferă şi plînge în fiecare clipă în douăzeci de sate ale Franţei.» [2]

Această precizie geometrică la care năzuia Flaubert lipsea, însă, din structura relaţiilor stabilite de el între artă şi personalitate, relaţii pe care se întemeiază, în bună măsură, concepţia lui de romancier. «Da, e un lucru ciudat această relaţie dintre scrisul cuiva şi personalitatea sa. Este, oare, cineva care să fie mai îndrăgostit decît mine de antichitate, cineva care s-o fi frecventat mai des, să fi făcut mai multe eforturi ca s-o înţeleagă ? Şi, totuşi, în cărţile mele, sînt — pe cît mi-e cu putinţă — departe de antichitate. După aparenţe, aş putea fi judecat ca un autor de eposuri, de drame, un povestitor de fapte ; pe cîtă vreme eu mă simt la îndemînă numai cînd fac analiză, anatomie — dacă aş putea-o numi astfel. Firea mea mă îndeamnă să îndrăgesc ce e vag şi incert ; şi numai prin răbdare şi prin studiu m-am debarasat de grăsimea care-mi acoperea muşchii. Cărţile pe care le-am scris în timpul cel mai îndelungat sînt, fără îndoială, cele pentru care am fost cel mai

[1] *Scrisoare către George Sand* din 15—16 decembrie 1866, *ibid.*
[2] Cf. *The Theory of the Novel,* antologie editată de Philip Stevick, New York, 1967, p. 390—391.

puțin înzestrat. În acest sens, *Bovary* e un tur de forță fără precedent (fapt pe care numai eu îl înțeleg) : subiectul, personajele, efectele epice etc., toate îmi sînt străine. Acestea mă vor ajuta, poate, să fac un pas important, mai tîrziu. Scriind la această carte sînt asemenea cuiva care cîntă la pian, legîndu-i-se de degete bile de plumb. Dar de îndată ce voi stăpîni tehnica și voi găsi o bucată care să fie pe gustul meu și pe care s-o pot cînta la prima vedere, rezultatul va fi, poate, bun. În orice caz, cred că voi face exact ceea ce se cuvine să fie făcut. Ceea ce întreprinde un om, nu e pentru sine, ci pentru ceilalți. Arta nu e interesată de personalitatea artistului. E cu atît mai rău pentru el dacă nu-i place roșul sau verdele sau galbenul, toate culorile sînt frumoase și el are datoria să le folosească.» [1]

Dacă e, deci, adevărat că realismul nu s-a constituit într-o școală literară ; că el a fost prevestit (nu numai prin creația epică propriu-zisă, dar și prin atitudinea teoretică a scriitorilor) în opera lui Stendhal și a lui Balzac ; că reacția cea mai hotărîtă a acestei direcții, îndreptată împotriva excesului subiectivist, s-a produs, în jurul lui 1855, în atelierul lui Courbet, și că încercările de a contura un sistem aparțin unor scriitori minori, precum Champfleury, e tot atît de adevărat că, în Franța, cel dintîi romancier de seamă își va fundamenta opera pe o concepție întru totul conformă acestui principiu esențial pentru teoria realistă a acelei vremi : *impersonalitatea.* În ce măsură se va împlini în creația epică această cerință, e o problemă la care însuși romanul flaubertian nu va da un răspuns în întregime convingător.

E drept că, așa cum observa Émile Henriot [2], Flaubert nu a pornit neapărat de la principiile expuse de Champfleury. (De altminteri, el a început să scrie *Doamna Bovary* înainte ca *Realismul* lui Champfleury să fi apărut sau ca articolele violente ale lui Duranty, prieten de mai tîrziu al lui Zola, să fi fost publicate în revista care purta același titlu, nu lipsit de ostentație, *Realismul*, condusă tot de Champfleury). Dar nu se poate contesta că, direct sau indirect, opera flaubertiană a beneficiat de o întreagă atmosferă prielnică afirmării unei estetici realiste ; și că, la această

[1] *Ibid.*, p. 390.
[2] *Réalistes et naturalistes*, Paris, 1954, p. 257.

atmosferă, au contribuit chiar și scriitori de mai mică însemnătate, cum au fost obscurii Champfleury și Duranty.

Atmosfera spirituală în care se desluşea aceeaşi aspiraţie spre reprezentarea adevărată a realităţii era, deci, proprie în aceeaşi epocă, şi altor culturi. Încă din 1835, Bielinski vorbise despre «poezia *realistă*, poezia vieţii, poezia realităţii, adică adevărata poezie a timpului nostru» [1]. În concepţia criticului rus, eroul «poeziei realiste» (îngemănare de termeni care, astăzi, păstrează o valoare istorică) este «fiinţa umană... acţionînd liber — un simbol al lumii ; manifestarea ei finală este încercarea de a înţelege ghicitoarea ciudată despre sine însăşi, întrebarea finală a minţii sale, ultima enigmă a propriilor aspiraţii. Dezlegarea acestei ghicitori, răspunsul acestei întrebări, soluţia acestei probleme trebuie să fie *conştiinţa* deplină, care e misterul, ţinta şi raţiunea existenţei sale.» Repudiind teoria artei pentru artă, Bielinski conferea creaţiei artistice un înţeles moral şi social care va fertiliza literatura rusă a epocii ulterioare. Criticul a întemeiat o adevărată şcoală ; şi, cîteva decenii mai tîrziu, Cernîşevski va fi învinuit de oficialitatea ţaristă că, printre altele, e discipol al lui Bielinski. Ceea ce era, într-o bună măsură, adevărat. În prefaţa (căreia cenzura nu avea să-i acorde încuviinţarea de-a apărea) la *Arta şi realitatea din punct de vedere estetic*, Cernîşevski mărturisea încă un izvor important al ideilor sale : filozofia materialistă a lui Feuerbach. Ceea ce îmbogăţea tradiţia concepţiilor realiste cu o perspectivă inedită. «Cărticica, la care scriu în clipa aceasta prefaţa, e o încercare de a aplica ideile lui Feuerbach la rezolvarea problemelor fundamentale ale esteticii.» [2].

Ceea ce îl atrăgea pe Cernîşevski spre filozoful german era acea trăsătură a sistemului său de gîndire pe care el socotea că o poate numi «natura sa pur ştiinţifică». Pornind, deci, de la alte premise decît realismul francez, gînditorul rus considera şi el absolut necesară stabilirea unei relaţii între artă şi ştiinţă. El introducea încă un element care făcea ca raportul artă-viaţă să devină mai complex, să nu se limiteze la o simplă identitate, chiar dacă aceasta

[1] Cf. *Documents of Modern Literary Realism*, antologie editată de George J. Becker, Princeton, 1963, p. 41—42.
[2] *Ibid.*, p. 46.

ar fi stabilită pe temeiul unor moralităţi specifice de reprezentare a realului : «cel mai de seamă scop al artei», recunoştea Cernîşevski, este «reproducerea realităţii». Ceea ce, firește, nu reprezintă decît afirmarea unui punct de vedere însuşit şi de realismul din alte ţări. Dar esteticianul rus preciza : «Fără cea mai mică pretenţie de a fi adăugat vreo noutate la istoria esteticii, credem — totuşi — că formularea *arta reproduce realitatea* înseamnă ceva cu totul diferit decît pseudoclasica *teorie a imitării naturii* din secolele XVII—XVIII».

Pentru că, în concepţia lui Cernîşevski, «viaţa e mai bogată decît arta» ; de aceea, creaţia artistică nu poate *s-o imite* fără riscul de a realiza imagini din care să lipsească însuşi înţelesul omenesc al operei de artă. «E atît de trist, pentru un om, considera Cernîşevski, să nu înţeleagă acest lucru : că el trebuie să cînte cîntece ale omului, şi nu să se exerseze în cascade şi triluri care îşi au sensul numai în cîntecele privighetorii şi îşi pierd întreaga valoare cînd sînt repetate de fiinţe omeneşti.»[1]

Semnificaţia esenţială a artei este, pentru gînditorul rus, reproducerea lucrurilor *care ne interesează* din realitate. Dar «poetul sau artistul nu poate înceta să fie *om*, în general, şi astfel să-şi exprime opinia despre lucrurile pe care le zugrăveşte. El îşi exprimă această opinie în propria-i operă — şi aceasta reprezintă o nouă semnificaţie a unei opere de artă, prin care ea devine o activitate morală a omului.» [2] Arta se conturează, în felul acesta, nu doar ca o modalitate de a reproduce viaţa, ci, mai mult. *de a o explica.*

Însă ideea că arta e menită să reprezinte idealul uman, şi nu omul, aşa cum e el în realitate, era atît de adînc înrădăcinată în concepţia modelată de romantism, încît afirmaţii precum aceasta a lui Cernîşevski, sau cele ale lui Balzac, Flaubert, Champfleury, nu au putut fi însuşite fără violente proteste. Unii critici englezi, de pildă, au contestat cu atîta vehemenţă concepţiile «noii şcoli de romancieri», învinuindu-le că «întunecă idealurile de care are atîta nevoie mintea omenească», încît un partizan al realismului, G. H. Lewes, avea să le replice, la fel de vehement, că

[1] *Ibid.*, p. 66.
[2] *Ibid.*, p. 73.

acestea sînt «opiniile unor farsori» : «Arta năzuieşte întotdeauna să reprezinte realitatea, deci adevărul ; şi nici o îndepărtare de adevăr nu este îngăduită, afară de acelea care sălăşluiesc, în chip inevitabil, în natura însăşi a mediului. Realismul este, astfel, baza oricărei arte, iar antiteza lui nu este idealitatea, ci falsitatea. Aş spune *falsismul*, căruia i se închină atîţia tradiţionalişti.» [1] În ultimii ani ai secolului, în 1897, în discursul său de recepţie la Academia spaniolă, Benito Pérez Galdós, a cărui creaţie nu fusese lipsită de inflexiuni romantice, adăuga o pledoarie (sunînd ciudat între zidurile unei instituţii renumite pentru conservatorismul ei) la şirul lung de demonstraţii estetice făcute în sprijinul realismului. Logica discursului său, intitulat *Societatea contemporană ca subiect al romanului*, se organiza din silogisme foarte simple : literatura se inspiră din natura înconjurătoare, societatea aparţine acestei naturi, deci inspiraţia literară nu are cum să ocolească realitatea socială. Şi, cum societatea este o formă care evoluează («nimeni nu-i poate rostogoli în cale stînci, oprind-o din mers»), literatura însăşi va găsi forme noi de exprimare. Şi, mai presus de toate, acele forme «care să spună adio vechilor alcătuiri, aşa cum Quijote spunea adio cavalerieі» [2].

Nu cu mult înainte, romanul realist american îşi definise şi el programul, alcătuit din fragmente disparate, din articole publicate în reviste, prefeţe ale unor opere în proză, intervenţii polemice. Realismul din Statele Unite era confruntat, pe de o parte, de un romantism a cărui popularitate dura aici mai mult decît în Europa ; pe de altă parte, de nevoia de a-şi afirma identitatea, pusă de multă vreme la îndoială. În jurul lui 1850, într-o atmosferă intelectuală care determinase şi apariţia *Cărturarului american* al lui Emerson, viguroasă pledoarie pentru crearea unei literaturi naţionale, Margaret Fuller, adeptă a filozofiei transcendentaliste, socotea că — deşi multe cărţi publicate în America «sînt vrednice să fie citite, la fel ca oricare cărţi de primă mînă din

[1] În *Westminster Review*, oct. 1858, citat de Edwin H. Cady, *The Road to Realism*, Syracuse, 1942, p. 269.

[2] Vezi George J. Becker, *Documents of Modern Literary Realism*, Princeton, 1963, pp. 148—153.

Anglia» — cele mai multe sînt, «dacă facem abstracție de subiect, cărți englezești» [1].

După războiul civil din 1861—1865, o direcție scientistă tot mai puternică începe să se manifeste în cultura americană. «Tehnica, rezultat al unei gîndiri pragmatice, izvorînd din necesitățile unei societăți industriale victorioase în lupta cu Sudul agrar, va determina, la rîndu-i, o apropiere mai decisă, realizată din unghiul scientist, de realitatea concretă»[2]. Acestea vor fi împrejurările în care William Dean Howells își va publica eseurile din revista *Harper's* al cărei foileton îl preluase în 1885. Principiile literaturii realiste puteau fi, după Howells, rezumate în două noțiuni : «Adevăr și sănătate morală». Vreme de aproape 35 de ani, cît a semnat foiletoanele din *Harper's*, el va reveni necontenit asupra acestor îndemnuri. «Să facem ca literatura să înceteze să mintă cînd vorbește despre viață ; s-o facem să-i zugrăvească pe oameni așa cum sînt, să-i înzestrăm cu pasiuni și cu gînduri pe care le cunoaștem noi înșine», scria el într-un eseu despre Mark Twain. În polemica lui cu direcția romantică, afirmațiile nu sînt lipsite întotdeauna de un subiectivism violent care nedreptățește și împlinirile prozei britanice. Opunînd «teoria falsă și scrierile reale ale criticii engleze» metodei literare a lui Balzac și Turgheniev, el socotea că «arta prozei literare, așa cum era înțeleasă de Jane Austen, va ajunge pînă la Scott, Bulwer, Dickens, Charlotte Brontë, Thackeray și chiar pînă la George Eliot, din pricina maniei romantismului care s-a răspîndit asupra întregii Europe».

Realismul înseamnă «sănătate sufletească», «acea capacitate de a nu fi nici mai mult, nici mai puțin decît prelucrarea materialului de viață în conformitate cu adevărul» [3].

Atitudinea față de romantism a lui Mark Twain este diferită ; polemica lui cu Fenimore Cooper («arta lui are unele mici neajunsuri : într-o pagină din *Ciorap-de-piele*, de exemplu, el jignește de 114 ori arta literară, și nu de 115 ori, cît ar fi fost maximul posibil și cît am fi fost îndreptățiți să

[1] Margaret Fuller, *Papers on Literature and Art*, New York, 1846, Partea a II-a, pp. 126—127.

[2] Bruce R. McElderry, Jr., *The Realistic Movement in American Writing*, New York, 1965, p. 4.

[3] Vezi Robert E. Spiller, *The Cycle of American Literature*, New York, 1955, pp. 110—111.

aşteptăm de la el» [1]) şi cu alţi scriitori romantici nu-l împiedică să recunoască «măiestria lui Sir Walter Scott în *Quentin Durward*» [2] şi să recomande publicarea ei în America. Dar motivul admiraţiei sale e clar formulat : «Ceea ce e cu adevărat valoros la Sir Walter este felul în care el ştie să respecte adevărul şi să-i restituie întreaga lui strălucire. Literatura — asta o ştiu nu numai copiii de şcoală primară, dar chiar şi criticii literari, pentru a nu mai vorbi de scriitorii înşişi— nu poate să se despartă cu totul de realitate, aşa cum te desparţi de un galantar cu mărfuri care nu-ţi plac. Purtăm în noi realitatea, o transformăm, o martirizăm : dar cînd o exprimăm în scrisul nostru, ne dăm seama că, de fapt, ea ne-a transformat pe noi. Aşa s-a întîmplat şi cu Sir Walter» [3]. Ideea unei constante realiste, pe de o parte, aceea a realităţii care depăşeşte crezul estetic al scriitorului, dezvăluie o concepţie estetică foarte cuprinzătoare, rareori prezentă în paginile polemice anti-romantice ale scriitorilor realişti din veacul trecut.

Deceniul al şaselea al veacului trecut este, categoric, cel în care termenul *realism* capătă drept de cetate în proza şi în critica universală. Folosit cu un deceniu şi jumătate mai înainte, în opera lui Bielinski, el începe abia acum să se răspîndească, definind, din ce în ce mai precis, o categorie a istoriei literare. Cam în acelaşi timp în care Champfleury îşi edita revista, în publicaţia engleză *Westminster Review* apărea un articol consacrat lui Balzac, a cărui creaţie era considerată de autor a fi «realistă». Aceasta se întîmpla în 1853, şi cuvîntul era atît de nou, încît şi în paginile revistelor engleze şi ale celor franceze, el era cules cu caractere cursive, ca toate neologismele de pe atunci.

Creaţia literară însăşi marchează o transformare sub acest raport : e simptomatic faptul că *Povestirile de la Sevastopol* ale lui Tolstoi apăreau în 1856, acelaşi an în care, la 1 octombrie, Flaubert începea să publice *Doamna*

[1] Cf. Sydney, J. Krause, *Mark Twain as Critic*, Baltimore, 1967, p. 140.

[2] Cf. Maxwell Geismar, *Mark Twain, an American Prophet*, Boston, 1970, p. 242. Cuvintele lui Twain sînt citate dintr-o scrisoare din 1897.

[3] Cf. *ibid.*, p.243.

Bovary. Fără îndoială, un critic precum W. Frierson exagera afirmînd că «înaintea *Doamnei Bovary* nici un roman nu şi-a luat subiectul dintr-o împrejurare atît de umană» [1], dar cartea aceasta va rămîne, incontestabil, una din pietrele de temelie ale literaturii ulterioare. Deceniul al şaselea (care se va încheia cu publicarea, în 1859, a *Originii speciilor*) a fost martor la apariţia primelor opere ale lui George Eliot şi ale lui Anthony Trollope, cei care vor da, în literatura engleză, un înţeles mai exact tradiţiei lui Dickens şi, îndeosebi, a lui Thackeray. Acum văd lumina tiparului *Povestirile unui vînător* ale lui Turgheniev şi *Oblomov* al lui Goncearov ; şi, bineînţeles, nu se cuvine a fi omisă cartea lui Whitman, care a contribuit la structurarea, în literatura americană, a acestui erou, de proporţii uriaşe, care e omul *Firelor de iarbă*.

Aşa cum William Dean Howells avea să scrie mai tîrziu : «realismul nu a fost inventat de nimeni, el a apărut ca o necesitate estetică» [2]. Şi, deşi nu se poate vorbi de o şcoală realistă [3] constituită în felul în care se constituise, de pildă, şcoala romantică, merită a fi semnalată gruparea, în jurul lui Flaubert, a unor scriitori precum fraţii Goncourt, tînărul Zola, ceva mai tîrziu Maupassant, Turgheniev sau Henry James. Şi, deşi ulterior unii dintre aceştia vor evolua spre expresii diferite de aceea a realismului, împrejurarea e grăitoare, credem, pentru prestigiul de care se bucura scriitorul *Doamnei Bovary*.

Într-o operă estetică amplă care va cuprinde ultimele decenii ale secolului al XIX-lea şi pe cele dintîi ale secolului al XX-lea, criticul danez Georg Brandes avea să integreze teoria realismului într-un sistem ce relua elemente ale demonstraţiei unora dintre înaintaşi şi încerca să le dea un fundament filozofic mai solid. Ca şi la Cernîşevski, punctul de plecare era filozofia lui Feuerbach ; i se adăugau, de data aceasta, Comte, Taine, Stuart Mill, Renan... Brandes se întorcea la judecăţile unei logici scientiste care proclama «eliberarea de metafizică» şi considera că «marile revoluţii ale spiritului uman s-au produs numai în cîmpul ştiinţelor

[1] W. Frierson, *The English Novel in Transition*, University of Oklahoma Press, 1942, p. 162.
[2] Cf. *Documents of Modern Literary Realism*, p. 6.
[3] Dar termenul a fost adesea folosit.

exacte» [1]. Cîteva decenii mai tîrziu, cînd consideraţiile sale critice erau de mai multă vreme numite «mediatoare între marile spirite ale culturii europene» [2], Brandes va afirma, fără îndoială prea categoric : «Ideile nu sînt zămislite de poeţi : ele sînt rodul trudei gînditorilor şi a inventatorilor... şi capătă formă definitivă datorită investigaţiilor ştiinţifice» [3].

Nimic nu rămîne inexplicabil : complexa alcătuire a lumii, comportarea oamenilor, toate — socotea criticul danez — pot fi lămurite prin explicaţii care nu lasă loc interpretărilor de factură mistică. Ştiinţa modernă, susţinea Brandes, a transformat teologia în antropologie şi credinţa într-o problemă de psihologie. Declarîndu-se, încă din tinereţe, adept al lui Spinoza, el credea că filozofia olandezului nu mai poate răspunde întrebărilor puse de lumea modernă decît dacă se aliază cu ideile darwiniste. Teoria evoluţionistă îi apărea lui Brandes ca o adevărată piatră unghiulară a întregii vieţi intelectuale din secolul al XIX-lea ; credinţa aceasta era atît de profund înrădăcinată în mintea lui Brandes, încît — transformată în axiomă — era aplicată la analiza ideilor multor poeţi, ale lui Goethe de exemplu, care erau puse în relaţie cu acelea ale naturalistului englez. Ea constituia şi baza unei lucrări monumentale, *Curentele principale ale literaturii secolului al XIX-lea*, publicată în 1906, dar la care criticul lucrase de-a lungul cîtorva decenii. Ovaţionată ca o revelaţie de unii, respinsă de alţii ca o erezie, lucrarea stabilea existenţa unor legi generale ale dezvoltării literaturii care traversează, în mod necesar, aceleaşi etape şi găsesc forme de expresie similare, cu elemente paralele, lesne a fi relevate.

Traducător în daneză al *Utilitarismului* lui John Stuart Mill, Brandes va fi consecvent cu ideile economistului englez, căutînd să le regăsească în formele literare ale creaţiei veacului al XIX-lea. Admiraţia (cîteodată naivă) faţă de tehnica vremii sale determină o reacţie foarte violentă împotriva romantismului. Cunoscuta aserţiune a lui Schlegel,

[1] Cf. Oskar Seidlin, *Essays in German and Comparative Literature*, Chapel Hill, 1961, p. 3.
[2] Edmund Gosse, *Two Visits to Denmark*, Londra, 1911, p. 286.
[3] Georg Brandes, *Creative Spirits*, Londra, 1924, p. 376.

«industria și obiectele utile sînt îngerii morții înarmați cu săbii de foc care stau în calea întoarcerii omului în paradis», e comentată astfel : «Da, cît se poate de exact ! Industria și obiectele utile ne barează drumurile care duc la paradisurile lăsate în urmă. De aceea, le socotim sfinte. Utilitatea e o formă principală a binelui, și ce e industria altceva decît renunțarea la plăcerile care ne abat de la scopurile importante ale vieții, entuziasmul, puterea de a atinge aceste scopuri ?» [1]. Și, pentru că *utilul* e «o formă principală a manifestării binelui», rezultă în chip limpede că poezia, «cea mai înaltă expresie a minții omului», trebuie să se afle în serviciul unei cauze bine definite. Valoarea unei poezii e, astfel, în relație directă cu aceea a scopului pentru care luptă autorul ei : «Shelley, cîntăreț al libertății, e un poet mai mare decît Novalis, partizan al reacțiunii» [2]. Sensul *utilului* este, în felul acesta, mai elevat decît cel propus cîndva de Stuart Mill și de la care esteticianul danez mărturisea că pornise.

Încrederea în știință, amintind atitudinea filozofică a iluminismului, se întemeia, de la un moment anume al evoluției lui Brandes, pe filozofia voinței, de certă factură idealistă, și ajunge să fie opusă determinismului. Ceea ce este încă și mai simptomatic pentru exclusivismul scientist al acestui sistem este că el ducea la o estompare a revoltei anti-burgheze a unui Flaubert, de exemplu, și muta problema în cîmpul progresului tehnic. Contradictorie și paradoxală, teoria lui Brandes reflectă însăși complexitatea termenului *realism*, așa cum era înțeles în literatura sfîrșitului de secol. Sensul atitudinii sociale însăși, implicat în romanul veacului trecut încă din vremea lui Hugo, era de această dată mai complicat, pentru că lumea socială (și, odată cu ea, reflectarea ei în literatură) deveniseră mai complicate. Realismul scientist al lui Brandes e un moment foarte semnificativ al evoluției conceptului.

Data apariției realismului este, precum se știe, controversată, ea stabilindu-se în funcție de înțelesul acordat acestei noțiuni estetice. Atîta vreme cît Stendhal și Balzac sînt socotiți «scriitori de tranziție», pentru că «ei nu au

[1] *Main Currents...*, II, p. 73.
[2] *Ibid.*, p. 206.

aderat în chip manifest la o poziție antiromantică»[1], făcîndu-se, astfel, apel la vechea teorie a «realismului ca atitudine polemică», e de la sine înțeles că istoria realismului e supusă unei importante modificări. Deși, așa precum s-a sugerat, polemica generației de la 1850—1860 nu viza atît romantismul, cît reminiscențele sale. Pe de altă parte, o asemenea viziune despre creația realistă nu ține seama nici de unele date ale istoriei literare, cum ar fi publicarea romanului *Oameni sărmani* al lui Dostoievski, în 1846, sau a literaturii chartiste (evident, interesantă mai ales din punct de vedere istoric) și chiar a *Bîlciului deșertăciunilor* în deceniul al cincilea.

Dar, indiferent de sensul pe care istoricii literari îl acordă noțiunii, mulți dintre ei consideră că «estetica realismului nu-și mai află ecou în creația de după 1890». Ceea ce e la fel de puțin adevărat, dacă ne referim la contribuția literară a atîtor scriitori ai sfîrșitului de secol, începînd cu Benito Pérez Galdós și continuînd cu Cehov, cu Gorki, cu George Bernard Shaw, cu Galsworthy, cu Conrad Ferdinand Meyer, sau (pentru a sugera aria de răspîndire a ideilor realismului) cu scriitoarea sud-africană Olive Schreiner. Pentru a nu mai aminti de creația prozei realiste în veacul nostru, de aspirația multor artiști de a se transforma, cum spunea într-un interviu Norman Mailer, «în martori ai apărării sau ai acuzării în acest proces al societății contemporane»[2].

Definirea conceptului a întîmpinat, deci, de-a lungul deceniilor, dificultăți numeroase. Champfleury avea dreptate să spună: «Cuvîntul *realism*... este unul din acei termeni echivoci care se pretează la orice fel de întrebuințare». Fără a avea pretenția de a trage o concluzie definitivă, vom spune că realismul reprezintă, în secolul al XIX-lea, o direcție estetică, ilustrată divers de scriitori și de artiști, direcție care-și propunea să lege arta de viață. Esențialul era, pentru acești creatori, reprezentarea exactă, scientistă a existenței oamenilor contemporani, și — îndeosebi — a celor umili. («Să se înfățișeze acele lucruri

[1] Richard Brinkmann, *Wirklichkeit und Illusion*, Tübingen, 1957, p. 17.

[2] Cf. Irving Howe, *Mass Society and Post-Modern Fiction*, în *A World More Attractive*, New York, 1963, p. 110.

care ating viaţa în cel mai mare număr», recomanda Duranty.) Şi dacă realismul «integral» cerea artistului să adopte o absolută obiectivitate, o totală abstragere a propriilor sentimente, «ignorînd ideile de bine şi de rău, de frumos şi de urît», şi să-şi însuşească «imparţialitatea omului de ştiinţă», e foarte limpede că aceste năzuinţe nu au putut fi împlinite întru totul. Nu numai pentru că, aşa cum s-a spus: «natura umană nu poate renunţa la dreptul ei de a comenta, sentimental sau lucid, lucrurile pe care le înregistrează», dar şi pentru că realismul a fost, totuşi, o direcţie partizană. Fără să constituie o explicaţie istorică, polemica antiromantică nu a lipsit multora dintre operele literare, de artă sau de critică ale acestei mişcări; ceea ce făcea natural «privilegiul acordat unor aspecte care lipsiseră romantismului». El nu s-a născut dintr-o hotărîre programatică a cîtorva scriitori sau artişti, ci, aşa cum s-a subliniat adesea, e rezultatul unei întregi atmosfere spirituale şi sociale din anii mijlocului de veac, în preajma marilor revoluţii europene de la 1848.

2
Genurile literaturii realiste

Programul realismului, așa cum e alcătuit, din mențiuni fragmentare (și uneori contradictorii), din unele precizări teoretice disparate sau numai din schițări fugare ale atitudinii estetice, cuprinde — totuși — un principiu comun tuturor scriitorilor care au încercat să-și definească mai limpede concepțiile privind creația artistică. Aproape pentru toți, substanța epică era constituită de evenimentele contemporane și de comportarea unor tipuri caracteristice societății vremii. Evocarea timpurilor trecute va împlini, în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, o funcție pe care o intuiseră și romanticii, fără — însă — a insista asupra ei. Gustav Freytag, care, în jurul lui 1870, va compune un amplu roman istoric, *Strămoșii*, va scrie cu puțină vreme înaintea publicării cărții lui : «Ne interesează viața oamenilor, a celor de la sate la fel de mult ca și a acelora din orașe, a celor din saloanele aristocratice, ca și a celor din birourile băncilor și din atelierele fabricilor. Nu e oare natural să dorim cu aceeași ardoare să știm cum au trăit cei din secolele precedente, cum gîndeau, cu ce se îndeletniceau pe vremea lui Frederic al II-lea, a Războiului de 30 de ani, a Reformei, și mai înainte, în Evul Mediu, în sfîntul imperiu germanic ?... Istoria, arheologia ne pun la îndemînă

date precise, necunoscute celor dinaintea noastră : nu ne rămîne decît să le punem laolaltă, tratîndu-le cu toată grija şi păstrîndu-le adevărata înfăţişare» [1].

În istora literaturii se vorbeşte tot mai frecvent despre *roman* ca despre un produs al mediului intelectual influenţat de ideile lui Descartes şi ale lui Locke. Esteticianul american Ian Watt a fost cel dintîi care a propus această accepţie istoric-literară, sugerînd diferenţa între *romance* (care, în înţelesul atribuit de el, înseamnă *povestire romanescă)* şi *novel (roman)* [2]. Deşi analiza lui se opreşte la operele de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea (la Fielding şi la Richardson), ideile sale pot fi aplicate şi la creaţiile din veacul următor. Contribuţia literaturii epice din această perioadă la dezvoltarea romanului modern ar consta în «precizia locului şi a timpului», care dau cadrul întregii acţiuni. În al doilea rînd, adaugă un comentator [3], «atenţia acordată aspectelor experienţei umane, nu pentru că aceşti romancieri au demonstrat un grad superior al artei lor, ci pentru că un climat filozofic specific i-a îndemnat să socotească experienţa individului drept substanţa însăşi a realităţii».

Reduse la însăşi desfăşurarea lor narativă, romanele realiste nu oferă nici un fel de detaliu spectaculos. Unul relatează povestea unui tată, copleşit în aşa măsură de dragostea pentru fiicele sale, încît alege sărăcia, numai din dorinţa de a le pune la îndemînă mijloacele unei vieţi lipsite de griji. Altul povesteşte viaţa unei tinere care vrea să parvină cu orice preţ, dar — în cele din urmă — adevăratele ei intenţii sînt dezvăluite şi ea e izgonită din mijlocul oamenilor cinstiţi. Un al treilea înfăţişează încercările unui nobil de a salva de la deportare o fată de a cărei cădere morală se socoate vinovat... Evident, se poate replica oricînd că orice operă literară, limitată la simpla desfăşurare a acţiunii, devine neinteresantă. Metoda «rezumatelor» (a «digestelor») a compromis adesea creaţii de seamă ale literaturii universale. Dar, ceea ce poate fi reţinut din observaţia lui Watt e că opera realistă a veacu-

[1] Cf. S. R. Lewis, *H. Freytag*, New York, 1970, p. 166.
[2] Ian Watt, *The Rise of the Novel*, London and Berkeley, 1957.
[3] Philip Stevick, în prefaţa la *The Theory of the Novel*, New York, 1967, p. 7.

lui trecut depășește interesul pur narativ și că sensul lui e mai adînc.

Un alt exeget al romanului, Dorothy Van Ghent, își începea astfel cartea pe care a dedicat-o unor aspecte particulare ale acestei probleme [1] : «Subiectul unui roman e dat de relațiile umane în care sînt prezentate direcțiile de manifestare ale sufletului uman». Cu alte cuvinte, intenția *psihologică* e implicată. Este adevărat că ideea unei «zoologii umane» (în jurul căreia se centrează o bună parte din romanele *Comediei umane)* a pătruns în literatură prin intermediul «fiziologiilor», mici monografii literare concepute ca niște capitole ale unei «istorii naturale» aplicate la om. Ceea ce nu-l împiedica pe romancier să încerce a descifra nu numai aparențele exterioare ale individului, dar și reacțiile sale lăuntrice, la fel de caracteristice.

Pe de altă parte, descripția mediului în care se desfășoară acțiunea capătă, cîteodată, proporții semnificative. Să ne amintim, de pildă, minuția descripției pensiunii Vauquer din *Moș Goriot ;* o descripție pe care am numi-o «concentrică», îmbrățișînd întîi strada, apoi exteriorul clădirii, pătrunzînd în sufrageria comună (zugrăvită cu detalii numeroase), portretizînd pe fiecare locatar al acestei case în care viața pare a se scurge atît de monoton, dar care adăpostește, în realitate, atîtea drame. Un critic contemporan a crezut chiar că se poate vorbi despre o influență directă a viziunii picturale asupra modalităților de descriere folosite în proza realistă. [2] Ceea ce, însă, poate fi valabil și în literatura altor epoci.

Urmărind să surprindă viața în manifestările ei cotidiene, literatura realistă va determina o nouă înflorire a unor specii cultivate mai puțin dezvoltat de romantici : nuvela, schița, povestirea. Implicațiile morale și filozofice ale povestirii nu vor fi atît de evidente ca la scriitorii Renașterii sau la cei ai secolului al XVIII-lea ; ceea ce-i va interesa pe prozatorii realiști va fi semnificația fragmentului de viață, adevărul cuprins într-o scenă obișnuită, fără mari proporții, într-un dialog, în cîteva gesturi ale personajelor care, adesea, rămîn anonime întocmai acelora

[1] *The English Novel, Form and Function,* New York, 1953.
[2] Vezi D. S. Bland, *Endangering the Reader's Neck,* în *Criticism,* III, 1961.

pe care scriitorul le-a observat și pare doar a le transcrie, cu obiectivitate, întîmplarea la care el însuși ar fi fost martor. Fie că se vor numi «povestiri», ca la Cehov, de pildă, fie că vor purta numele de «momente», ca la Caragiale, caracterul lor de *instantanee,* în care comentariul scriitorului este extrem de redus, apare limpede.

Simptomatic ni se pare că, deși mulți comentatori ai literaturii acestei epoci îi vor releva «caracterul dramatic», ei se vor referi foarte rar (și, după cum credem, pe nedrept) la teatrul realismului. E, poate, adevărat că, înțeles în sensul strict al definiției, teatrul nu a dat decît puține opere de o importanță comparabilă cu aceea a *Comediei umane,* a *Doamnei Bovary,* a lui *Război și pace* sau a *Fraților Karamazov.* Însă o asemenea concluzie e îndreptățită numai de acea concepție istoric-literară potrivit căreia manifestul naturalist și, mai ales, creația de factură zolistă înseamnă, categoric, încheierea destinului literaturii realiste. Încercîndu-se a se da noi semnificații și definiții operelor apărute după aceea, se fragmentează, de fapt, un proces unitar, ale cărui împliniri sînt ilustrate de epica și de drama sfîrșitului secolului trecut și ale veacului nostru. Însă, cum un volum viitor consacră un capitol amplu teatrului creat în această epocă, socotim de prisos să stăruim aci asupra înțelesurilor artei unui Cehov sau Gorki, unui Shaw sau Caragiale, independent de modalitățile proprii acestor creații de a se apropia de problematica lumii contemporane.

În ceea ce privește creația lirică, e drept că o asociere de termeni precum «poezie realistă» e rebarbativă, atîta vreme cît lirismul presupune acea intensitate emoțională pe care direcția realistă o respingea programatic. Dar nu e mai puțin adevărat că atmosfera, la crearea căreia vor contribui operele realismului, va imprima, în unele cazuri, poeziei un caracter ușor de observat în preocuparea pentru înfățișările concrete ale vieții umane, așa cum apare ea la poeții Comunei, la tînărul Rimbaud sau, transfigurate într-un alt sens, la Whitman. Poate că, în legătură cu autorul *Firelor de iarbă,* s-ar cuveni evocat elanul cu care erau glorificate izbînzile științei, pentru a ne da seama de faptul că peisajul transformat de noua industrie putea deveni (așa cum a devenit și în pictura

impresioniștilor, de altfel) substanță poetică. Termenul *roman realist* nu se aplică, desigur, numai operelor create în ultimul secol și jumătate : nu numai în romanul englez al secolului al XVIII-lea, dar și în unele cărți scrise în veacul precedent (precum *Romanul comic* al lui Scarron sau *Bartholomew Fair* al lui Ben Jonson), istoricii literari au relevat elemente importante care anunță întemeierea unei tradiții. Dar, se înțelege de la sine, tendința aceasta de a se conforma înfățișărilor realului va căpăta un contur mai precis abia către 1850, cînd programul ei teoretic se va elabora treptat [1].

Fără îndoială, genul major al literaturii realiste rămîne proza epică. Observația mediului și a tipurilor se modela, cîteodată, pe tiparele tradiționale, precum picarescul *(Documentele postume ale clubului Pickwick* sînt un exemplu binecunoscut) sau romanul biografic (reprezentat, în primul rînd, tot de opera dickensiană). Dar exigențele prozei realiste reclamau modalități noi de cuprindere a existenței umane. Atrage atenția faptul că, mai ales la începuturile sale, romanul perioadei realiste mărturisea o aspirație evidentă de a surprinde lumea unei anume epoci în imaginea ei integrală, de a deveni *o cronică ;* Stendhal a subliniat aceasta încă din subtitlul lui *Roșu și negru.* Iar în ceea ce-l privește pe Balzac, intențiile lui sînt încă și mai cutezătoare : reconstituirea minuțioasă a unei întregi atmosfere sociale, străbătută de direcții atît de numeroase și populată de oameni atît de diverși, unii înfrînți, alții escaladînd, victorioși, treptele unei ierarhii din ce în ce mai tiranice ; unii resemnați, alții mistuiți de ambiții, de patimi mărunte sau năzuind să descopere *absolutul.* Romanul-ciclic, romanul-frescă nu au putut să apară mai devreme de acest secol al unor preocupări atît de stăruitoare de a explica omul și mediul său social din perspectiva unor principii scientiste.

[1] Se cuvine semnalat că, mai tîrziu, unele exegeze critice, mai ales anglo-saxone, nu vor face diferența între realism și naturalism, acest din urmă termen desemnînd adesea o mișcare literară unică, încorporînd deopotrivă creațiile primei jumătăți a secolului și pe cele compuse sub înrîurirea ideilor zoliste. Pentru evoluția celor doi termeni în critica americană, vezi Warner Berthoff, *The Ferment of Realism,* New York, 1965, pp. 223—244.

Maurice Z. Schroder releva o deosebire importantă între personajele *povestirii românești* și cele ale *romanului* [1], deosebire care dezvăluie, în primul rînd, accepții diferite ale rostului însuși al operei epice. După părerea sa, personajul romanesc este prezentat în așa fel încît, de la bun început, cititorul să-și dea seama că se află în fața unui *erou.* În roman, crede Schroder, personajul este, de asemenea, un călător așa cum fusese și eroul romanescului ; dar scrutarea adevărului nu mai e decît rareori ținta mărturisită a acestei călătorii. Aceasta poate cuprinde un înțeles deopotrivă metaforic și unul concret ; de obicei, socotește criticul american, personajul romanului se deplasează dintr-un mediu îngust spre altul copleșitor (pe care, în cele din urmă, ar vrea să-l stăpînească). Călătoria se poate împlini în spațiu, precum aceea a lui Pip din *Marile speranțe,* dintr-un sat englezesc la Londra, sau precum aceea a lui Lucien de Rubempré, a lui Julien Sorel, a lui Rastignac, din orașele lor de provincie la Paris. Personajul «se poate deplasa în timp, ca Emma» (a romancierei engleze Jane Austen), a cărei viață e urmărită din copilărie pînă la maturitate. Ni se pare, însă, că o asemenea caracterizare a romanului realist este numai în parte adevărată. Pentru că, de pildă, d'Artagnan, care ar putea fi socotit un erou tipic romantic, «se deplasează» și el din Gasconia sa natală la Paris, pe cînd Emma Bovary (prin apariția căreia se consideră în mod frecvent că realismul a fost întemeiat ca direcție distinctă) schimbă atmosfera amorțită din Tostes cu aceea, de loc mai vie, din Yonville. Iar Levin, personajul din *Anna Karenina,* în care Tolstoi a investit atît de mult din propria sa personalitate, se refugiază la conac, în mijlocul țăranilor, obosit de existența febrilă de la oraș, prin aceasta apartenența sa la galeria portretelor realiste (înțelese, firește, din perspectiva concepțiilor tolstoiene) nefiind compromisă. În ceea ce privește «călătoria în timp», s-ar putea obiecta că esența narațiunii, chiar și a aceleia de tip clasicist (pentru a nu mai vorbi de romanul sentimentalist, în general de romanul veacului al XVIII-lea care, prin *Émile,* prin *Werther,* prin *Tom Jones,* urmărea tocmai reconstituirea unor biografii).

[1] Vezi *The Novel as a Genre,* în *The Theory of the Novel,* ed. by Ph. Stevick, pp. 13—29.

Ceea ce s-ar putea reține din încercarea de a opera o distincție între eroul romanesc și personajul realist, așa cum se vădește în studiul lui Schroder, este mai curînd tendința de demitizare pe care o desluşeşte creația epică din secolul al XIX-lea. Subtitlul *Bîlciului deşertăciunilor,* «un roman fără erou», este — incontestabil — o dovadă a acestei tendințe. Protagonistul unei asemenea opere este, așa cum l-a numit odată un critic, «un erou neeroic» ; el descoperă, în cele din urmă, că eroismul nu mai poate rezolva complicatele probleme ale vremii în care trăiește, așa cum odinioară Falstaff se făli se că înțelege mai bine viața decît «cei cu capete-ncinse, gata oricînd să tragă spada și să caute încăierarea cu dinadinsul». Julien Sorel a ales și el, între «roșu» și «negru», drumul mai sigur pe care i-l deschidea slujba de cleric. Sînt destule semne, în comportarea personajelor acestei vremi, că epoca exaltării eroice apusese o dată cu înfrîngerea Marii Armate a lui Napoleon. Și dacă unele dintre ele mai nutresc nostalgia acelei vremi, dacă pentru Raskolnikov — de exemplu — personalitatea împăratului francezilor constituia încă un ideal, o întruchipare desăvîrșită a energiei omenești, ei nu vor întîrzia să-și dea seama, în chip tragic, cît de departe era acest ideal de posibilitățile de a-l atinge, așa cum le regăseau în epocă.

S-ar mai putea observa că, totuși, personajele romanului din această vreme păstrează încă un respect ciudat față de titlurile nobiliare care le aminteau de epoca eroică a unui cavalerism de îndepărtate obîrșii medievale. Că, de exemplu, numele adevărat al lui Lucien de Rubempré era, simplu, Lucien Chardon. Dar, cum se va vedea, acesta nu era doar un semn al stimei față de titlurile nobiliare ; pentru aceste personaje, a deveni aristocrați nu era un scop, ci un mijloc de a parveni spre alte valori, mult mai pragmatice.

Tîrziu, la începutul secolului al XX-lea, Joseph Conrad va publica, într-o revistă londoneză, mai multe eseuri [1] consacrate romanului pe care-l numea «o lume». Scriitorul englez sublinia deosebirea între scrierile lui Dumas, în care eroul se avîntă «cu o ardoare copilărească și teatrală» în «jocul vieții», și romanele lui Balzac, cu «înspăimîntătorul lor adevăr despre rapacitatea umană, despre mizeriile exis-

[1] Retipărite, în cea mai mare parte, în volumul *Life and Letters,* Londra, 1921.

tenței», alcătuind, astfel, «o lume monstruoasă». Mai de curînd, Virginia Woolf mărturisea «respectul înfricoșat» față de unele romane «clasice» (adică scrise în veacul trecut și în primele decenii ale veacului nostru) pentru «uimitoarea lor capacitate de a integra o lume și de a nu rămîne doar niște insectare de specii mai mult sau mai puțin ciudate» [1]. Această comparație cu «o lume întreagă» revine tot mai frecvent în discuțiile despre romanul secolului trecut.

Înseamnă, oare, aceasta că literatura realismului a înfățișat numai tabloul general al unui mediu social și că personajul își pierde, în acest context, identitatea ? Că el se comportă numai ca un purtător de simboluri, ca un reprezentant al unei categorii ? Unele îndemnuri la «surprinderea generalului», formulate în literatura acelei epoci, ar putea îndreptăți o asemenea concluzie. De fapt, însă, înăuntrul acestor categorii sociale și morale, își păstrează trăsăturile individuale, fără de care s-ar transforma, desigur, într-o abstracțiune lipsită de viață.

[1] Virginia Woolf, *Granite and Rainbow*, London, 1958.

3
Personajul prozei realismului

Thackeray îşi încheia astfel *Bîlciul deşertăciunilor:* «Ah! *Vanitas vanitatum!* Care dintre noi e fericit pe această lume? Care dintre noi şi-a împlinit dorinţele? Sau, împlinindu-le, a cunoscut mulţumirea?... Hai, copii, să închidem cutia şi să punem la loc păpuşile, pentru că jocul nostru s-a sfîrşit.» Omul, văzut ca un actor pe scena lumii, iată o metaforă ale cărei implicaţii, din antichitate pînă în epoca modernă, au fost puse magistral în lumină de Tudor Vianu.

Viziunea aceasta mărturiseşte o atitudine filozofică întemeiată pe scepticism şi se tălmăceşte, în planul creaţiei literare, printr-o adîncă mizantropie. La Thackeray, de pildă, personajul e doar un actor, o paiaţă în acest «bîlci» al zădărniciilor. Ceea ce, însă, nu dezvăluie o judecată estetică; scriitorul englez nu crede că oamenii înfăţişaţi de el sînt siliţi să acţioneze aşa cum hotărăşte creatorul lor, că libertatea lor de mişcare este fatalmente inexistentă. (Aşa cum, mai tîrziu, îi va caracteriza Caragiale pe eroii hugolieni.) Principiul observaţiei realului nu e contestat de Thackeray; metafora lui nu se referă la destinul literar al personajelor, ci — pur şi simplu — la sărmana lor existenţă pe care o duc în mijlocul unei lumi structurată asemenea unui trist iar-

maroc. Viața acestor personaje e o comedie amară ; aducînd pe pămînt poema dantescă, făcînd din ea o comedie *umană*, Balzac nu numai că dădea o replică *divinului* din opera marelui florentin, ci investea și *comedia* cu un sens mai concret.

S-a propus măsurarea distanței care-l separă pe eroul romantic de cel al epocii realismului prin compararea lui Ruy Blas cu Armand din *Dama cu camelii* [1]. Ceea ce ar putea duce, după părerea noastră, la concluzii foarte puțin cuprinzătoare : pentru că literatura romantică a produs și eroi de tipul căpitanului Phoebus (pentru a nu mai vorbi de arhidiaconul Frollo, gelos și răzbunător), așezat într-un contrast atît de evident cu Gringoire, iar romanul tolstoian l-a creat pe Levin, generos pînă la sacrificiul supraomenesc al propriei fericiri. (Pentru a nu mai pomeni faptul că Dumas-fiul însuși credea în capacitatea dragostei de a se dărui, și suprema jertfă a Margueritei e o dovadă grăitoare în acest sens.)

Personajul romanului și al povestirii realiste relevă, dincolo de datele existenței sale, drama unei categorii întregi. «Chiar atunci cînd experiența e concentrată, ca într-un focar, într-o singură conștiință — un Tristram Shandy, un David Copperfield, sau chiar un Stephan Dedalus —, ne interesează mai mult lumile umane variate pe care această conștiință le dezvăluie (oricît de fragmentare ar fi ele) decît personajul în sine.» [2]

Realismul nu înseamnă, desigur, limitarea la un anume grup de subiecte și, implicit, de personaje. Dar interesul scriitorilor care au subscris la principiile estetice ale acestei direcții artistice s-a concentrat mai ales asupra eroilor definiți de scriitorul american William Dean Howells drept «eroii vieții de fiecare zi, cu fețe trudite de muncă, brave și generoase», însă și asupra celor pe chipul cărora romancierul german Theodor Storm descoperea «lăcomia de avere, dorința de a parveni cu orice chip, păcatul, cinismul, micimea sufletească».

[1] David Lodge, *The Language of Fictions*, Londra, 1966, p. 206.

[2] W. J. Harvey, *Character and the Novel*, Cornell University Press, 1965, p. 275.

Romanul realist a sesizat, de foarte multe ori, în comportarea unui singur individ însușirile sau metehnele unei întregi asemenea categorii ; romancierii au creat *tipuri*, evident fără delimitările stricte ce caracterizau tipologia clasicismului sau pe aceea a romantismului. Ceea ce a rămas, însă, în construcția unor personaje ale prozei din secolul trecut, ca amintire a procedeelor mai vechi de caracterizare, a fost o anume înclinație de a pune întreaga structură psihologică sub semnul unei trăsături dominante. Evident, comportarea personajelor e mai complexă. Gobseck nu e pur și simplu un cămătar, bătrînul Grandet nu e un avar care să stîrnească rîsul ; dar patima care-i stăpînește (unii comentatori au numit-o «monomanie»), conducînd la deznodăminte tragice, pentru ei sau pentru cei din preajmă, a îngăduit istoricilor literari să distingă cîteva tipuri fundamentale în mulțimea personajelor care populează paginile romanelor realiste.

Nu doar din rațiuni de sistematizare, ci și pentru a urmări evoluția unor aspirații, a unor atitudini umane, vom grupa și noi tipurile prozei realiste, în funcție de trăsătura lor morală fundamentală, sau de locul pe care îl ocupau în lumea aceea complexă care le-a produs. În felul acesta, credem, ne raportăm mai precis la viziunea «zoologică» pe care a nutrit-o Balzac și pe care, într-un fel sau altul, o regăsim la majoritatea scriitorilor din acea vreme.

Căutătorul de adevăr

Lumea contemporană scriitorilor realiști, acea lume în care elanurile romantice erau «înecate în apa rece ca gheața a interesului meschin», cum avea să spună Marx, făcea ca idealul desăvîrșirii, visat de generații întregi, să devină și mai greu de atins ; dobîndirea conștiinței unei reale imposibilități de împlinire a acestui ideal era mai dureroasă decît oricînd. Și aceasta tocmai pentru că, în comparație cu oamenii înzestrați cu spirit practic, cu cei a căror țintă era ascensiunea socială, îmbogățirea, acești oameni par definitiv osîndiți de o societate animată de un extraordinar simț practic. Chiar și în Rusia, unde dezvoltarea capitalistă era atît de mult întîrziată față de Occidentul Europei, acești

visători, aceşti «căutători ai absolutului» nu pot sfîrşi altfel decît zdrobiţi.

Uneori, scriitorul însuşi condamnă această mistuitoare patimă care-l aşeza pe erou în afara societăţii, transformîndu-l într-un duşman (conştient sau nu) al propriei familii, al tuturor celor din preajmă. Aşa se întîmplă cu Balthazar Claës, eroul balzacian din *Căutarea absolutului*, roman apărut în 1834. Firește, visul lui Claës are în el «ceva de patogenie», cum credea Félicien Marceau [1] ; cu atît mai mult cu cît, dintre toate însuşirile umane cea pe care încearcă el să o obţină este «puterea de a stăpîni» [2]. Nu e lipsită de semnificaţie, desigur, atmosfera stranie, de factură romantică (sau, mai degrabă, asemănătoare cu aceea a romanului gotic) care înconjoară acest personaj balzacian, ca şi pe cele din *Pielea de sagri*. Pentru că «absolutul» pe care el îl caută zadarnic este, fără îndoială, o amintire a vremilor romantice şi, în acelaşi timp, cu totul străin de spiritul practic al erei burgheze.

Evenimentele tulburatei sale vieţi sînt un permanent amestec de elemente ale lumii reale şi ale unui fantastic nu lipsit de un anume convenţionalism. Transformarea lui Claës dintr-un soţ şi un părinte admirabil, pentru care dragostea conjugală este «o creaţie magnifică», într-un obsedat al experienţelor de alchimie, risipind cu un fel de furie averea soţiei sale, e urmărită cu luarea-aminte a unui psihiatru. După ce şi-a ruinat familia, după ce a pricinuit moartea soţiei sale, deznădăjduite, Claës însuşi, epuizat de zadarnicele lui experienţe, moare, părînd că în clipa aceasta supremă a descoperit, în sfîrşit, taina căreia se dedicase de-a lungul atîtor ani. Dar e, bineînţeles, prea tîrziu. «Ochii lui exprimară, pînă în clipa în care îi închise doctorul, părerea de rău că n-a putut încredinţa ştiinţei dezlegarea unei enigme al cărei văl l-au rupt întru tîrziu degetele descarnate ale morţii.» Fără îndoială, în viziunea lui Balzac, *adevărul* nu era sinonim cu *absolutul* pe care-l căuta, deznădăjduit, Claës ; şi tocmai această distincţie ni se pare importantă în cazul romancierului francez. Personajul său nu scruta dimensiunile umane ale adevărului, căuta o abstracţiune supraumană şi supranaturală care, în cele din urmă, avea să-i aducă

[1] *Balzac et son monde*, Paris, 1955.
[2] *Ibid.*, p. 306.

pierea. Se cuvine, oare, să tragem concluzia că se poate vorbi de o atitudine filozofică a lui Balzac, că el se pronunță direct împotriva oricărei aspirații spre absolut ? Credem mai curînd că se desluşeşte aci îndemnul la o existență în care individul să nu nesocotească dreptul la liniște şi la bucurii al celor din preajmă. S-a relevat că, la început, Balzac nu îşi propusese să urmărească îndepărtarea treptată de familie a lui Claës. Titlurile capitolelor, omise în textul tipărit al romanului *(Casa Claës, Povestea unui menaj flamand...)* demonstrau intenția scriitorului de a include cartea în seria «scenelor vieții private» şi, mai mult decît atîta, de a o transforma într-un elogiu «al devotamentului față de familie» [1].

Căutarea absolutului este, astfel, o operă faustiană al cărei erou nu va rosti niciodată cuvintele «opreşte-te, o, clipă, eşti atît de frumoasă !». Asemenea lui Castanié şi lui Raphaël de Valentin din *Melmoth împăcat,* el încheie un pact cu diavolul. Indiferent dacă demonul se numeşte ca aici, Adam de Wierzchownia, că în alte romane se cheamă Lousteau (ca în *Iluzii pierdute)* sau Vautrin (în *Moş Goriot,* în *Splendoarea şi mizeria curtezanelor),* că în *Căutarea absolutului* el îndeamnă la dobîndirea unei fantasme, şi în altele la descoperirea unor valori mult mai practice, acest personaj este cel care aduce întotdeauna nefericirea şi moartea.

Într-un sens, Claës nu caută *adevărul,* ci un fel de misticism al puterii, aşa cum Frenhofer caută un absolut al artei (şi moare şi el, după ce şi-a ars pînzele), iar Valentin un absolut al frumuseții şi, în cele din urmă, moare. Balzac se declară, evident, împotriva absolutului ; pentru el, întreaga lume e guvernată de evenimente concrete. O spune el însuşi în *César Birotteau,* o spun personajele sale, precum Rastignac sau Vautrin, şi scriitorul nu le contrazice.

Trăsăturile romantice ale lui Claës vor fi reluate într-un roman publicat mult mai tîrziu, în 1881 : *Malombra* al lui Antonio Fogazzaro. Eroina cărții, Marina, caută şi ea un adevăr absolut, într-o lume metafizică, guvernată de legi necunoscute şi care nu se vor dezvălui niciodată minții ome-

[1] Vezi studiul *Development of the scheme of the „Comédie humaine" :* Distribution of the Stories, de Brucia L. Dedinsky, în volumul antologic *The Evolution of Balzac's „Comédie humaine"*, Chicago, 1942, pp. 95—97.

neşti. Aspiraţia scriitorului de a uni religia cu ştiinţa se rezolvă într-o direcţie previzibilă : aceea a unui misticism încă şi mai înnegurat, a unui iraţionalism violent : teozofia. În felul acesta, Marina nu mai e un căutător al adevărului, pentru că ea crede că se şi află în posesia acestui adevăr, în măsura în care el i se poate comunica unei fiinţe omeneşti. Episoadele lăturalnice (care «fac ca romanul să fie mai plin de viaţă adevărată» [1]) subliniază, prin contrast, caracterul straniu al acţiunii centrale şi a eroinei, descendentă din Claës prin filiera romanului gotic.

Această ezitare între verosimil şi fantastic a fost subliniată şi în romanele de mai tîrziu ale lui Fogazzaro [2], ai cărui eroi caută să cuprindă înţelesurile unei lumi a abstracţiunilor, să desluşească acest «joc al ielelor» atît de îndepărtat şi de iluzoriu.

Fără îndoială, altele sînt înţelesurile adevărului la personajele tolstoiene. Rămînînd, într-o măsură, o valoare supraomenească, adevărul are, la Tolstoi, un înţeles, totuşi, mai apropiat de ţelurile umane. Şi aceşti «Icari ai spiritului» (cum numea Stefan Zweig personajele balzaciene asemănătoare lui Claës) nu sînt străini, în unele cazuri, de o conştiinţă a necesităţii schimbărilor în însăşi structura relaţiilor dintre oameni. Pierre Bezuhov e unul dintre aceste personaje. E adevărat că Pierre se defineşte, aşa cum socotea, printre alţii, Romain Rolland, prin opoziţie cu Andrei Bolkonski ; că, la unul, dominantă e viaţa emotivă, la celălalt, ideile. Dar, pentru amîndoi, viaţa reprezintă o problemă gravă, «o problemă care trebuie rezolvată conştiincios». Şi aceasta e o trăsătură comună extrem de importantă.

Pierre cuprinde, în personalitatea sa, elemente ale psihologiei lui Nikolenka Irtenev din autobiografia tolstoiană *(Copilărie, Adolescenţă, Tinereţe)*, ale lui Nehliudov din *Dimineţile unui moşier,* ale lui Olenin din *Cazacii,* cu alte cuvinte, a lui Tolstoi însuşi. Şi, dacă e drept că Andrei e «un reprezentant al gîndirii iluministe», e tot atît de adevărat că Bezuhov se apropie mai degrabă de filozofia lui Jean-Jacques Rousseau.

[1] Vincent Luciani, *A Brief History of Italian Literature,* New York, 1967, p. 226.

[2] Vezi Benedetto Croce, *La letteratura della nuova Italia,* VI, Bari, 1957, pp. 233—246.

Conştiinţa lui încorporează, rînd pe rînd, cercuri mai largi de preocupări ; mai întîi, ingenuitatea şi bonomia sa (despre care vorbesc toţi comentatorii romanului tolstoian) îl vor îndemna să ducă o viaţă uşoară, lipsită de probleme, a cărei unică ţintă era bucuria de o clipă ; după moartea tatălui său, el descoperă existenţa unei responsabilităţi faţă de cei din preajmă ; pentru ca, mai apoi, prin intermediul masoneriei, să creadă că a aflat o lume şi mai largă, lumea frăţiei umane. Decepţia pe care o încearcă după experienţa masonică e foarte caracteristică ; numai după aceea, el poate, în împrejurările tragice ale războiului, să înţeleagă rostul apropierii de propriul popor. De aici înainte, începe să se desfăşoare această dramă a căutării adevărului, dramă care îl umanizează atît de profund pe Pierre. Încrederea în viaţa recîştigată este urmarea unei îndelungate crize de conştiinţă ce angrenează resorturile unei psihologii complexe ; dragostea lui pentru Natalia Rostova este unul dintre acele episoade care sugerează adîncimea vieţii sale afective, puritatea sentimentelor lui.

S-a spus, şi pe bună dreptate, că Pierre Bezuhov este «poate primul şi cel mai important dintre acele personaje care asistă cu luciditate la desfăşurarea propriei sale vieţi», fiind capabile de «o detaşare plină de profunde nelinişti». Pierre nu este, însă, doar un contemplativ ; ca şi Levin din *Anna Karenina*, el trăieşte în două planuri : pe de o parte, urmăreşte cu neobosită luare-aminte evoluţia vieţii sale sufleteşti, această «impetuoasă confruntare a unor inutile autoanalize, necontenite, obositoare» ; pe de altă parte, însă, «ca şi cum ar acorda prea puţină importanţă propriilor fapte», acţionează. Şi, în aceste împrejurări, el îşi dezvăluie, încetul cu încetul, «firea şi aspiraţiile, fără să bănuiască, adesea, că un gest mărunt, o reacţie neaşteptată pot să-i releve personalitatea, viaţa tainică (de a cărei existenţă e atît de preocupat), mai mult decît marile sale probleme şi îndoieli». Bezuhov e un reprezentant al concepţiei tolstoiene potrivit căreia «omul e receptaculul adevărului etern» [1], şi cel care descoperă acest adevăr «îşi cucereşte propria umanitate».

[1] Vezi Janko Lavrin, *Tolstoy. An Approach*, New York, 1946, p. 73.

Andrei Bolkonski este figura care, alături de Bezuhov, constituie o axă principală de construcție a romanului *Război și pace*. Raportul de complimentaritate care leagă cele două personaje este foarte semnificativ pentru ideologia tolstoiană. Andrei, «ultimul reprezentat al unei generații învinse», e capabil să descopere neajunsurile părerilor și comportării acestei generații, să-i urmărească declinul cu o luciditate desăvîrșită. Dar, dacă el e în stare să adopte modul de viață al generației mai tinere, «nu poate renunța la propriul climat intelectual, și nici la felul în care e modelată propria personalitate». Pentru cei mai mulți comentatori, el e «cea mai complexă figură din roman», are «cea mai bogată existență intelectuală» și e, astfel, «cel mai interesant personaj, poate chiar dintre toți bărbații înfățișați de Tolstoi» [1]. Dilema lui Andrei provine din conștiința acută a inutilității lumii sociale căreia îi aparține și a eficienței unei alte generații, ale cărei idei le aprobă, dar pe care — sentimental — o detestă. Aspirînd la sferele «valorilor perfecte», el simte cît de îndepărtat e acest ideal ; în viața socială rămîne, însă, un om al clasei sale, al aristocrației, și reformele pe care le-ar putea accepta sînt doar cele care nu intervin în separarea claselor sociale. «În viața afectivă, el visează să trăiască o dragoste mare, dar cînd Natașa își va dezvălui violența caracterului, Andrei va nutri față de ea același dispreț pe care i-l inspira întreagă această „lume nouă", și deznădăjduit, se va despărți de ea.»

S-a observat, totuși, că Tolstoi va trage, din atitudinea eroului său, o concluzie pozitivă : «indivizii care poartă ideile unor generații depășite de evoluția firească a istoriei pot afla adevărul pe care-l căutau cu febrilitate, chiar dacă acest adevăr e numai al lor și nu au cum să-l comunice semenilor lor» [2]. Adevărul lăuntric pe care-l descoperă Bolkonski e foarte diferit de cel al lui Pierre Bezuhov ; Andrei își dă seama, cu o conștiință de o dramatică luciditate, că a devenit un străin în lumea în care trăiește. O contemplă, dar știe că nu va putea face parte niciodată din ea ; se apropie de o viziune a absolutului care contestă viața activă și care l-ar îndemna să îmbrățișeze întregul univers dintr-o per-

[1] Philo M. Buck, Jr., *The World's Great Age*, New York, 1936, p. 178.
[2] Janko Lavrin, *op. cit.*, p. 31.

spectivă a eternității, indiferentă la noțiunile de vechi și de nou. Rănit pe cîmpul de luptă de la Austerlitz, aude glasul lui Napoleon, pașii soldaților, dar — privind cerul — se apropie tot mai mult de imaginea veșniciei, în vreme ce semnele aspre ale epocii sale, sfîșiată de războaie, sînt tot mai neclare, se estompează treptat și se pierd. Din acest punct de vedere și Bezuhov și Levin sînt mai aproape de înțelegerea concretă a adevărului, și viața lor se împlinește în sensul idealului tolstoian al existenței domestice fericite.

Aceasta nu înseamnă că Levin sau Bezuhov ar fi niște conformiști pentru care lumea trebuie luată așa cum este, că ei nu traversează crize morale dureroase. Chiar și Levin, «flăcăul zdravăn, cu umeri largi și cu barba ondulată», trăiește o intensă dramă interioară. Timid, veșnic îngrijorat să nu stingherească și nici să nu pară ridicul, el se socotește «o ființă inutilă sie însuși și celor din jur» ; supraveghindu-și fiecare gest, fiecare cuvînt, tresare speriat ori de cîte ori crede că a jignit pe cineva sau că le-a dat celorlalți motive să-l ironizeze. Se simte la largul său numai la țară, orașul îl timorează, îl apasă, de parcă aici «l-ar înconjura un adevărat haos în care nu se poate regăsi pe sine».

Dragostea pentru Kitty e un alt prilej de suferință, fiindcă Levin e convins că tînăra prințesă îi este cu mult superioară și că el nu-i merită iubirea ; de aceea, cînd cererea lui în căsătorie e respinsă, faptul îi apare perfect explicabil : «Singurul vinovat sînt eu. Cine sînt ? Și ce sînt ? Un om de nimic, o făptură inutilă...» Cu o generozitate puțin obișnuită, și cu o stranie bucurie a suferinței, el renunță la Kitty, avînd siguranța că Vronski îi va putea dărui fetei pe care o iubeau amîndoi, fericirea meritată. Se întoarce la țară, «decis să se preocupe de problemele vieții reale și să renunțe la visurile deșarte» ; fel de fel de planuri menite să îmbunătățească producția agricolă sînt croite acum, și Levin nu mai are vreme să cadă pradă nenumăratelor lui neliniști. Activitatea aceasta febrilă îi procură o mare bucurie căreia i se adaugă cea a muncii fizice la cîmp, la cosit, eroul tolstoian împărtășind, astfel, idealurile creatorului său. Dar ideile lui sînt la fel de utopice, cînd Levin pune pe seama unei exploatări raționale a pămîntului posibilitatea împăcării între moșieri și țărani ; idealul acestei păci sociale era, bineînțeles, lipsit de orice temei practic și, nu peste multă vreme, Levin va ajunge să-și

dea seama de aceasta. Mai vechile sale neliniști renasc ; și el va fi convins, încetul cu încetul, de zădărnicia tuturor încercărilor omenești de împlinire a unui ideal.

Cînd, întru tîrziu, o întîlnește din nou pe Kitty, Levin crede că a aflat, în sfîrșit, adevăratul sens al fericirii ; un sentiment copleșitor îl îndeamnă să descopere frumusețea lumii ; de data aceasta, se vor căsători. Dar, înainte de nuntă, viitorul mire e obligat să semneze o declarație de credință, de fidelitate față de biserică ; și Levin nu se simte în stare să înșele, să abdice de la propriile sale convingeri filozofice. Însă cînd această apostaziere e pusă în cumpănă cu dragostea logodnicei sale, aceasta din urmă învinge, și Levin trăiește din nou o necuprinsă fericire. Îndată după aceea vechile sale îndoieli reapar : i se pare că soția lui e «prea mulțumită de sine, fără să facă nimic pentru a dobîndi acest drept de a fi mulțumită», și e «aproape nefericit, simțindu-se iubit într-atîta». Zilele petrecute la căpătîiul fratelui său, Nikolai, îi adîncesc deznădejdea, pentru că își dă seama cît «de adîncă e prăpastia care îi desparte pe oameni unul de celălalt» și cît de greu pot oamenii să comunice și să se înțeleagă. Faptele omenești, întreaga viață i se par din nou lipsite de orice sens, confruntate cu «acest vid înspăimîntător» care se cască, amenințînd să înghită tot ceea ce se realizează în această lume. Numai vestea că soția lui e însărcinată și că, în felul acesta, idealul său de familie (care e idealul lui Tolstoi însuși) se va împlini, îl smulge din profunda-i mizantropie. Torturile morale pe care le încearcă în vreme ce Kitty e chinuită de durerile nașterii îi smulg, «fără voia sa și împotriva propriei rațiuni», o rugăciune. Încheierea aceasta era tot în spiritul filozofiei tolstoiene, a idealului ei de a uni transcendentul cu umanul.

Nașterea copilului lui Levin e o altă sursă de neliniștite întrebări pe care munca istovitoare nu le poate alunga. Zadarnic caută eroul lui Tolstoi să afle răspuns în tratatele filozofice ; numai țăranii, cu «credința lor naturală», îl apropie de dezlegarea acestei teribile întrebări : «ce e viața și cărei meniri e sortit omul pe acest pămînt ?». Levin nu poate trăi «fără să găsească răspunsul acestei întrebări». Și, cu toate acestea, își urmează munca pătimașă, nu pentru că ar dobîndi, astfel, liniștea, ci pentru că simte obligația elementară de «a-și umple într-un fel util existența». Cum e firesc

pentru acest purtător al ideilor utopice ale lui Tolstoi, el constată, în cele din urmă, că truda sa începe să dea roade.

În contactul cu țăranii va descoperi Levin adevărul pe care-l căutase zadarnic pînă atunci ; din superstițiile lor, el va trage o concluzie unică pe care o va modela într-un sistem propriu de gîndire. «Singura conștiință clară, neîndoielnică, absolută este aceasta... ; și nu pe cale rațională am ajuns la ea, pentru că rațiunea o exclude, fiindcă nu are nici cauză, nici efect. Binele, dacă ar avea o cauză, ar înceta să mai fie bine ; tot așa s-ar întîmpla dacă ar avea un efect, un fel de recompensă. Acesta e lucrul pe care îl știu și pe care îl știm cu toții ; poate, oare, să existe un miracol mai mare ?» Și acest «miracol» îl va întoarce spre viață, spre o existență plenară, dedicată binelui social, așa cum îl înțelegeau el și Tolstoi.

Contradicția dintre idealul revelat lui Levin, acest adevăr mistic care îl îndeamnă să-și dăruiască existența semenilor săi, și modalitatea practică în care aplică aceste idei, aparține, evident, tot filozofiei tolstoiene. Scriitorul nu recunoștea simbolurile tradiționale ale bisericii ortodoxe (și scena slujbei religioase din *Învierea* e o dovadă) ; într-o carte scrisă în ultimii ani ai vieți sale, *Împărăția lui Dumnezeu sălășluiește în voi înșivă,* el accentua asupra faptului că, de-a lungul anilor, «crezul creștin, așa cum a fost formulat la Niceea, și-a pierdut valoarea». Ba mai mult, el socotea că între acest document fundamental al creștinismului și predica de pe munte a lui Crist există contradicții fundamentale. Identificînd religia cu morala, propunînd o credință întemeiată pe faptele naturale, Tolstoi a ajuns, către 1880 (adică aproximativ în vremea în care lucra la *Anna Karenina* și crea portretul lui Levin), «să îl transforme pe Crist într-un tolstoian» [1].

Dincolo, însă, de esența mistică a «adevărului» lui Levin, se cuvine să observăm că idealul său rămîne apropierea de oameni, integrarea individului în umanitate ; căutător al absolutului, eroul lui Tolstoi nu se însingurează, își descoperă fericirea stînd în preajma oamenilor simpli și a propriei familii. Uneori (ca în *Învierea),* el îi privește pe revoluționari, pe cei decișI să se sacrifice pentru schimbarea întregii

[1] Janko Lavrin, *op. cit.,* p. 97.

societăți și, o dată cu ea, a valorilor sociale, cu respect și cu simpatie. Renașterea morală a Maslovei se săvîrșește în contact cu ideile politice ale acestor oameni, și nu prin intervenția celui care ar fi vrut să-i fie salvatorul, prințul Nehliudov. Merită relevată căldura cu care sînt înfățișate portretele unor femei arestate pentru atitudinea lor revoluționară, Maria Pavlovna, Vera Efremovna sau Ranțeva. Și, dacă la aceasta adăugăm și pamfletele lui Tolstoi, precum acele pagini vehement antimilitariste, publicate în timpul războiului ruso-japonez, sau necruțătorul atac împotriva execuțiilor ordonate de țar după revoluția din 1905—1907, sau tabloul capitalismului pe care-l înfățișează (fără îndoială, cu multe naivități) în *Sclavia timpului nostru,* trebuie să recunoaștem că, asemenea lui Balzac, el s-a apropiat de adevărul social mai mult decît îi îngăduia propria ideologie. Lenin a demonstrat că «acest moșier», ale cărui idei religioase erau foarte bine cunoscute, a putut deveni o «oglindă a revoluției ruse», în primul rînd din pricina evidenței faptelor sociale. Așa cum, odinioară, «legitimistul» Balzac a reconstituit, cu precizia unui istoric și a unui economist, fresca unei societăți în care propriile lui idei erau condamnate (împrejurarea a fost relevată de Engels), Tolstoi a reflectat o realitate mai complexă decît sistemul filozofiei sale.

Evoluția personajului tolstoian de la Olenin, din *Cazacii,* romanul scris în 1863 (care descoperă că nu trebuie să trăiești pentru tine, ci pentru ceilalți, să-i iubești pe oameni și să te consacri binelui pe care să li-l dăruiești), pînă la Nehliudov din *Învierea,* din 1899, care acționează (desigur, naiv și întrucîtva didactic) să dobîndească acest «bine» al omenirii, este însăși biografia spirituală a scriitorului, străbătută de mari și tulburătoare crize de conștiință, dar care păstrează această permanență a conștiinței unei datorii certe față de întreaga umanitate.

Poate încă și mai semnificativă este transformarea psihologică a personajelor pe care Dostoievski le urmărește în patetica lor încercare de a se apropia de adevăr. «Căutătorul de adevăr» este, la autorul *Fraților Karamazov,* un posedat; suferința care însoțește acest îndelungat și, adesea, obscur proces (pentru că se desfășoară în zonele cele mai profunde ale conștiinței) este, neîndoielnic, o condiție a cu-

noașterii, în sensul pe care Dostoievski îl atribuie acestui cuvînt. În prefața cărții în care a adunat laolaltă mai multe analize ale creației dostoievskiene, André Gide scria : «Tolstoi, cu imensitatea operei sale, ne umbrește încă orizontul ; dar, așa cum un călător printr-un ținut muntos vede, cu fiecare pas, răsărind — deasupra piscului celui mai apropiat — unul și mai înalt pe care-l ascunseseră pînă atunci culmile din preajmă, un spirit mai viu va desluși, poate, înălțarea lui Dostoievski în spatele figurii uriașe a lui Tolstoi» [1].

Dar, în afară de această perspectivă istorică sugerată de Gide (și care, din 1925 — cînd a fost schițată pentru întîia dată — pînă astăzi, s-a dovedit din ce în ce mai exactă), se cuvine să observăm că, într-o măsură importantă, fără contribuția lui Tolstoi și a lui Gogol («Noi toți am ieșit din *Mantaua* lui Gogol», a rostit cîndva autorul *Fraților Karamazov*), romanul dostoievskian nu ar fi căpătat această structură și amploare. Tot Gide scria : «Balzac picta asemenea lui David, Dostoievski asemenea lui Rembrandt...» [2] ; dar ceea ce se poate adăuga e că aspirația spre absolut a personajelor dostoievskiene își află o îndepărtată sursă în viziunea balzaciană al cărei fruct este, de pildă, Claës. Numai că, această patetică încercare de a descoperi absolutul nu se mai îndreaptă către niște valori inumane (sau, poate, antiumane, ca la Balzac), ci în însăși ființa omului, fapt care le sporește, incontestabil, dramatismul. Adevărul pe care-l caută eroii lui Dostoievski se află în străfundurile propriei conștiințe, dar a unei conștiințe umane, a unei conștiințe a cărei umanitate se împlinește cu o teribilă acuitate.

Dacă e adevărat că, așa cum s-a spus «eroul lui Dostoievski este o ființă omenească supranatural dotată» [3], nu e mai puțin adevărat că el nu devine cîtuși de puțin o abstracțiune ; se mișcă într-un spațiu concret, și oricine poate reconstitui, de pildă, gesturile lui Raskolnikov care își părăsește apartamentul, poate recunoaște străzile pe care umblă, sau iarmarocul în care Svidrigailov își petrece seara dinain-

[1] André Gide, prefața la ediția engleză a cărții despre Dostoievski, Norfolk, 1961, p. 13.
[2] *Dostoievski*, p. 17.
[3] Donald Fanger, *Dostoevski and Romantic Realism*, Cambridge, 1965, p. 129.

tea sinuciderii. Proiectat pe această lume tridimensională, descrisă cu precizie, universul lăuntric al eroilor dostoievskieni pare şi mai fantastic. Dar ceea ce determină procesele de conştiinţă ale acestor eroi este, într-o măsură mai mare chiar decît la personajele lui Tolstoi, o nevoie copleşitoare de a aşeza din nou, într-un chip mai apropiat de structura fiinţei umane, valorile permanente ale existenţei. Fără îndoială, Proust avea dreptate să spună că «geniul lui Dostoievski era un geniu al construcţiei» [1].

Raskolnikov este, din acest punct de vedere, unul dintre cele mai complexe personaje ale lui Dostoievski ; criza lui sufletească nu se declanşează pentru că el ar urmări să anihileze morala umană, ci tocmai pentru că îşi dă seama cît de puţin omenească e noua morală pe care o propunea. S-a subliniat că între eroul lui Dostoievski şi supraomul nietzscheian există numeroase puncte de contact ; dar Raskolnikov făptuieşte o crimă nu numai din perspectiva justiţiei umane, iar pedeapsa nu este numai aceea pe care o primeşte în virtutea legilor făcute de oameni. Crima pe care o comite este, mai înainte de toate, îndreptată împotriva propriei personalităţi ; cum ar fi spus Nietzsche, ea se aşază «deasupra binelui şi răului», în vreme ce pedeapsa este dobîndirea conştiinţei că «dreptul la crimă» (pe care eroul dostoievskian îl acorda «oamenilor excepţionali») nu salvează pe nimeni de tulburări sufleteşti. Ceea ce îi demonstrează lui Raskolnikov că, de fapt, nu este ceea ce numea el «un om excepţional», şi — coborît din nou între oamenii de a căror morală are nevoie, în cele din urmă, pentru a se justifica — va cunoaşte fireştile chinuri ale îndoielii.

Bineînţeles, Raskolnikov nu este un «căutător de adevăr» în sensul atribuit eroilor tolstoieni şi, cu atît mai puţin, lui Claës. Ceea ce încearcă el să obţină nu este atît *adevărul*, cît o idee supremă a moralei individului, desprinsă de contingenţele ei obişnuite, o anume independenţă spirituală. Şi, aşa cum *crima* este o experienţă deliberată, tot astfel *pedeapsa* pe care şi-o acordă este tot o experienţă morală : el acceptă osînda oamenilor, se umileşte în faţa lor. Astfel, dobîndeşte salvarea morală ; dar, aşa cum constată judecătorul de instrucţie Porfir Petrovici, această salvare nu are valoare decît pentru el însuşi. Raskolnikov nu

[1] *Marcel Proust on art and literature*, New York, 1964, p. 381.

se simte vinovat față de ceilalți oameni ; nici față de bătrîna cămătăreasă pe care a ucis-o, nici față de societatea pe care socotește că a scăpat-o de o ființă odioasă, răufăcătoare. Dar între crimă și pedeapsă se stabilește la el un alt raport decît cel obișnuit : ucigînd-o pe cămătăreasă, Raskolnikov încercase să se elibereze, să se înalțe spre o altă lume. Pentru el, crima era doar un mijloc ; un mijloc care s-a dovedit întru totul ineficient. Și urmînd sfatul lui Porfir Petrovici, Raskolnikov se lasă purtat de «curentul vieții», întorcîndu-se spre valorile elementare ale umanității, în care regăsește adevărul și bunătatea, supremele justificări ale existenței.

Dostoievski s-a declarat împotriva nihilismului, nu numai ca doctrină morală, dar și ca atitudine politică. Personajele din *Demonii*, romanul din 1870, o demonstrează pe deplin. Cartea se întemeiază pe o epică îndeajuns de complexă, susținută, la rîndu-i, de o psihologie bogată în sensuri a celor doi eroi principali : Stavroghin, indiferentul și scepticul Stavroghin, și pasionatul Verhovenski, cel care, cu o străduință *demoniacă*, vrea să-i ofere prietenului său întregul univers. Dar zădărnicia acestor planuri e relevată de Șatov, omul cu viziuni profetice, care proorocește, în termeni de Apocalips, victoria sufletului rusesc. Ideea este, precum se știe, a lui Dostoievski ; această concepție a unui misticism purificator se revendică dintr-o filozofie lipsită de un suport logic și va înrîuri profund, mai tîrziu, gîndirea ortodoxismului rus, în esență conservatoare, cu toate aparențele de înnoire. Și, din acest punct de vedere, moartea lui Kirilov, cel care se lasă ucis (pentru ca întregul grup de nihiliști să poată fi salvat de acuzația de crimă, după asasinarea lui Șatov, care era pe cale să-i denunțe), vrînd să demonstreze astfel că Dumnezeu e numai o idee făurită de oamenii înspăimîntați de moarte, e edificatoare. Kirilov nu e un deznădăjduit ; așa cum crima lui Raskolnikov e o experiență morală, sinuciderea lui Kirilov (pentru că, de fapt, el provoacă această moarte) e o dovadă. Dovada unui ateism inflexibil, la care a ajuns printr-o complicată metafizică. «Omul poate deveni el însuși Dumnezeu», e concluzia tragică a morții lui Kirilov. Se împlinește, astfel, prin acest fel de «experimentalism mistic» («pozitivism extatic» l-a numit Philo Buck, poate cu dorința prea evidentă a paradoxului),

o viziune foarte caracteristică lui Dostoievski, potrivit căreia adevărul suprem se află în om ; descoperirea sa nu se realizează prin faptă, ci — dimpotrivă — într-o pasivitate desăvîrşită.

Ivan Karamazov este, neîndoielnic, înrudit spiritualiceşte cu Kirilov ; şi, ceea ce e simptomatic pentru gîndirea dostoievskiană, adevărul reprezintă, şi în cazul de faţă, tot un rezultat al meditaţiei despre existenţa sau inexistenţa lui Dumnezeu. Dilema e veche : de vreme ce oamenii sînt răi, Dumnezeu nu există, pentru că n-ar fi putut să creeze răutatea. Bineînţeles, Dostoievski dezaprobă gîndurile eroului său ; pentru el, tocmai existenţa răului şi a durerii probează însăşi existenţa lui Dumnezeu, pentru că, unei lumi desăvîrşite, Dumnezeu nu i-ar fi fost necesar.

Spre deosebire de personajele tolstoiene şi chiar de Raskolnikov, care află, în cele din urmă, bucuria de a trăi printre oameni, Ivan Karamazov va fi un înfrînt. Ideile sale sînt definite de faimoasa *Legendă a Marelui Inchizitor,* a cărei scriere e pusă de Dostoievski pe seama lui Ivan. Marele Inchizitor neagă doctrina lui Crist, raţionamentele lui logice îi sugerează neadevărul ei ; şi cînd, drept răspuns la toate acestea, Iisus îl sărută în tăcere, Marele Inchizitor, deşi se simte zguduit în adîncul sufletului, îi strigă : «Pleacă şi să nu te mai întorci niciodată !» Sîntem martorii uneia dintre «cele mai înalte expresii ale opoziţiei dintre libertate şi constrîngere, între credinţă — în sensul vieţii — şi deznădejde, între iubire şi mila lipsită de dragoste, din întreaga literatură universală» [1].

Teoria lui Ivan Karamazov nu-i aduce acea clipă de iluminare fericită pe care o dobîndise Raskolnikov ; asemenea personajelor balzaciene, dar cu o mai mare intensitate lăuntrică, el cunoaşte drama risipirii oricărui ideal, pentru că l-a căutat în afara realităţii omeneşti. Poate că, prin Dostoievski, se împlineşte întregul destin al acestui personaj, dramatic şi dureros : căutătorul de adevăr, aşa cum îl înţelegea romanul realist al secolului trecut. Obosit de lumea lipsită de idealuri în mijlocul căreia trăia, el căuta o salvare supremă într-un univers mai luminos ; dar, atîta vreme cît nu-şi va da seama că adevărul există în viaţa umană

[1] Pierre Kaufmann, *Le Pathétique de Dostoïevski,* în *Confluences,* III (1943), p. 46.

și este destinat oamenilor, el va fi un înfrînt. Adevărul trebuia căutat deopotrivă în gîndire și în dragostea față de ceilalți ; ceea ce constituie frumusețea mesajului acestor eroi.

Formă tradițională a epicii germane, «romanul de formație» își urmărise eroul, încă de la Werther și de la Wilhelm Meister, în peregrinările lui sufletești spre care îl îndemna nemulțumirea față de soluțiile oferite de un mediu intelectual prea îngust. Eroul goethean nu este decît un precursor al «căutătorului de adevăr» din romanul secolului al XIX-lea ; ispitele *absolutului* îl chemau, pe acesta din urmă, să descopere un orizont negreșit mai cuprinzător, pe care nu-l puteau lumina pe de-a întregul concluziile nici unei filozofii, ale nici unei teorii științifice. Werther și contemporanii lui (și, chiar mai tîrziu, «copilul secolului» al lui Musset) trăiesc o dramă care e mai curînd aceea a sentimentului. Pornind uneori (așa cum se întîmplă, de pildă, cu Levin) de la asemenea decepții, eroii romanului realist descoperă, pe rînd, alcătuirile *unei întregi lumi*, străine și adverse, privită din perspectivă intelectuală.

Tînărul Heinrich Lee (personajul central al romanului *Heinrich cel verde* al lui Gottfried Keller) reprezintă, de fapt, un moment intermediar în evoluția eroului de la Wilhelm Meister pînă la însetații de absolut din proza secolului al XIX-lea. El mai crede încă în «consolațiile filozofice», în puterea lor și a artei, în virtuțile «solemnităților colective» de «a oferi o lecție de civism» și de «echilibru social», de a-i domoli «iubirea pasionată» [1]. Contemporan cu Raskolnikov și cu Levin, Heinrich (a cărui poreclă venea de la culoarea costumului vînătoresc purtat cîndva, în copilărie) e portretizat de un scriitor aparținînd unei alte realități sociale decît aceea căreia îi aparținea Dostoievski și Tolstoi.

Romanul este, în bună măsură autobiografic : «aluziile la starea de spirit din Elveția natală și, îndeosebi, din cantonul Zürich, ideile liberale ce ieșeau acum la iveală, după îndelungata domnie a conservatorismului tiranic, erau evidente încă din prima versiune a cărții, publicată în 1857, și ele se vor desluși încă și mai limpede în ediția revizuită,

[1] Ferdinand Baldensperger, *Gottfried Keller, Sa vie et ses oeuvres*, Paris, 1899, pp. 135—136.

apărută în 1879»[1]. S-au relevat didacticismul unor concluzii morale ale romanului, «menite să răspundă mitologiei micului burghez»[2], precum şi unele ecouri ale romantismului lui Jean Paul[3]; dar cei mai mulţi comentatori au căzut de acord asupra însuşirilor cărţii de a evoca evoluţia personajului central şi, odată cu ea, a unei întregi lumi sociale. În aparent paşnica atmosferă a burgului elveţian şi, mai tîrziu, în oraşele germane unde Heinrich îşi face ucenicia de pictor, Keller descoperă dramele existenţei mărunte, dar şi înfruntările violente din cîmpul filozofiei şi al artei. Scriitorul, care fusese, la Heidelberg, elevul lui Ludwig Feuerbach, va proclama, prin intermediul eroului său, credinţa în puterea raţiunii omeneşti, în demnitatea gîndirii şi în frumuseţea unei lumi a iubirii atotstăpînitoare. Gottfried Keller nu va rămîne, e adevărat, întru totul credincios materialismului stîngii hegeliene; dar chiar şi întoarcerea sa spre acel «respect faţă de tot ceea ce este inexplicabil», pe care îl predicase, cîndva, Goethe, va însemna la el o imensă încredere în virtuţile creatoare ale spiritului uman, în «supremul miracol» pe care îl reprezintă fiinţa omenească. Din acest punct de vedere, Heinrich Lee nu se aseamănă decît într-o foarte slabă măsură cu eroii stendhalieni sau balzacieni, al căror scepticism şi simţ practic în relaţiile sociale nu le împărtăşeşte.

Insuccesele lui şcolare îl hotărăsc să se dedice picturii; el nu are ambiţiile lui Rastignac, nu vrea să supună marele oraş, iar cînd contele Dietrich dovedeşte că-l preţuieşte pe tînărul artist (iar fiica lui adoptivă, Dortchen Schönfund, îl iubeşte cu patima pură a unei Mathilde de la Mole), eroul lui Keller nu încearcă să profite de aceste împrejurări, aşa cum ar fi făcut, cu sînge rece, Julien Sorel.

Heinrich e plămădit mai curînd asemenea lui Werther; şi, dacă romancierul şi-ar fi încheiat cartea, aşa cum mărturisea mai tîrziu că a visat s-o facă[4], îndemnîndu-şi eroul

[1] F. M. Lindsay, *Gottfried Keller, Life and Works*, Londra, 1968, p. 166.

[2] Hermann Boeschenstein, *German Literature of the XIX th Century*, Londra, 1969, p. 118.

[3] Herbert W. Reichert, *The Basic Concepts in the Philosophy of Gottfried Keller*, Chapel Hill, 1949, p. 108 şi urm.

[4] Vezi Léon Pineau, *L'Evolution du roman en Allemagne au XIX-e siècle*, Paris, 1908, p. 199.

să se sinucidă, asemănarea ar fi fost și mai clară. Personalitatea lui s-a conturat, totuși, într-un mediu în care amintirea împăratului e la fel de vie (deși într-un alt chip) ca și în cel al copilăriei lui Julien. Oamenii din jurul său își mai amintesc de zilele imperiului și «semințele aruncate de Revoluția franceză germinează și rodesc într-o lume care simte nevoia unei afirmări mai depline a însușirilor sufletești, a unui sentiment tot mai profund al solidarității umane» [1]. Intelectualii propun constituirea unor «state perfecte» (firește, utopice), în vreme ce muncitorii întemeiază asociații al căror scop este de a acționa imediat împotriva injustiției sociale (e adevărat, pornind și ei de la idei uneori la fel de utopice).

Heinrich se mișcă într-o lume reconstituită cu un simț al amănuntului mărturisind influența balzaciană ; aventurile copilăriei lui au ceva din amintirea anilor de ucenicie ai lui Wilhelm Meister, dar printre oamenii pe care-i întîlnești (precum, de pildă, negustorul de antichități și soția lui, dușmănindu-se cu ură neascunsă) sînt unii ce prevestesc personajele cehoviene. La răscrucea unor direcții literare atît de diverse, povestea lui Heinrich Lee, formarea personalității sale, impresiile sale despre cei din preajmă, prelucrate de o imaginație febrilă, demonstrează vitalitatea metodei realiste despre care Keller însuși, în ultimii ani ai vieții, avea să spună : «reflectarea lumii din jurul nostru, a evenimentelor ei este la fel de importantă pentru un romancier cum este exprimarea universului lăuntric pentru poetul liric și transcrierea în formule a mersului stelelor pentru astronom : ea reprezintă însăși rațiunea existenței sale» [2].

Arivistul

«Lumea socială a acestui secol nu cunoaște decît două categorii de oameni : biruitorii și învinșii. Dar biruitorii nu au nimic din nimbul eroic al luptătorilor de odinioară ; ei sînt înzestrați cu trei calități : îndrăzneală, fățărnicie și lipsă de scrupule.» Cuvintele erau rostite, către sfîrșitul veacului, de unul dintre cei mai înverșunați dușmani ai

[1] B. A. Rowley, *Keller : Kleider machen Leute*, Londra, 1959, p. 32.

[2] Cf. F. M. Lindsay, *op. cit.*, p. 143.

mentalității burgheze, întemeiate pe recunoașterea unei singure valori : banul.[1] Banul, «zeul cu chip galben» al lui Timon din Atena, devenise stăpînul atotputernic al secolului al XIX-lea, hotărînd destine și transformînd structurile sufletești ale oamenilor. «Ceea ce, în vremurile trecute, era blazonul nobiliar — scria Mark Twain —, a devenit acum bogăția ; nimeni nu mai întreabă „Din ce ramură nobiliară descinde ?", ci „Cîte milioane are în cont ?"»[2]

Stratificarea socială devenise mai riguroasă decît în secolul precedent, cînd «era mult mai puțin costisitor pentru un rege să transforme un bancher în baron, decît e acum pentru un bancher să transforme un baron într-un om bogat»[3]. Astfel încît însușirile despre care vorbea Courbet deveneau indispensabile celui care năzuia să depășească însăși condiția clasei sale și să-și afirme calitățile intelectuale care, evident, nu-i lipseau. Dorința de parvenire este, bineînțeles, o trăsătură pe care o putem regăsi și la personajele literare ale unor epoci mai vechi ; pe intrigă și pe crimă se clădise ascensiunea lui Macbeth sau a lui Richard al III-lea, minciuna și lipsa oricărui scrupul fuseseră armele lui Iago sau ale lui Edmund, fiul nefericitului Gloucester (împrejurarea va fi, precum se știe, reluată în *Hoții* lui Schiller). Dar chiar și în vremea Renașterii, cînd amoralismul era o filozofie recunoscută, un fel de pragmatism al epocii, reacția celor din preajmă față de faptele acestor personaje era extrem de violentă și, într-un fel sau altul, pedeapsa nu întîrzia să vină ; pe cînd în secolul al XIX-lea orice mijloace de ascensiune socială erau socotite legale și, de cele mai multe ori, singurul sentiment cu care era privit un asemenea arivist — era invidia, sau — de ce nu ? — admirația.

Pentru că, în majoritatea cazurilor, acești eroi nu erau pur și simplu fascinați de mirajul banului, nu erau doar niște oameni care puneau, în locul oricărui ideal, dorința de înavuțire. Ei se revoltau împotriva «convențiilor sociale, a preceptelor morale, a legilor din Codul civil», care fuseseră «inventate de cei slabi pentru a-i paraliza pe cei pu-

[1] Gustave Courbet, *Letres*, Paris, 1969, p. 316.
[2] Cf. Ralph Singleton, *The American Novel*, Denver, 1968, p. 111.
[3] Dante Gabriel Rossetti, *The Poet and the World of To-day*, în *Works*, London, 1936, p. 66.

ternici»[1]. Problema se punea, astfel, în planul etic, și arivistul nu va năzui neapărat să dobîndească *averea*, ci *puterea*; firește, pînă la un punct, cele două noțiuni erau identice, însă ceea ce caracterizează atitudinea celor mai mulți eroi din această categorie este că, pentru ei, banul este doar un mijloc pe care vor să-l stăpînească pentru a atinge alte valori. Și poate că exemplul cel mai convingător este cel al lui Julien Sorel.

«Viața noastră de efemeride nu ne îngăduie să avem decît o singură certitudine, și aceasta e viața însăși. Existențele palide, eșuînd în anemii, tînjind zadarnic, acestea sînt nonexistențe. Existențele pline de vigoare, viața plină de sălbatică energie, acestea sînt cele care ating treapta cea mai înaltă a dezvoltării umane. Înțeleptul, cel care-și dă seama că e aninat în nimicnicie și că nimic nu poate fi sigur decît ceea ce existența însăși îi dăruie, își folosește întreaga energie pentru a sorbi bucuria existenței. Își nutrește dorința de a trăi, care e dorința de a triumfa. Obstacolele pe care le întîlnește nu fac decît să-i sporească puterea.»[2] Aceasta e filozofia pe care Paul Hazard o pune pe seama lui Stendhal și a eroului său din *Roșu și negru*. Nu știm dacă e întru totul adevărat că «Julien Sorel era, în taină, Stendhal însuși»; dar e limpede că în acest cult al energiei, în admirația lui față de Napoleon, se descifrează multe din ideile scriitorului.

Ca și Julien Sorel, Fabrice del Dongo, eroul *Mînăstirii din Parma*, visează la gloria lui Napoleon. Provenind dintr-un alt mediu social, pentru el personalitatea împăratului are altă semnificație decît avea pentru fiul meșteșugarului din *Roșu și negru*. Fabrice e contemporan cu victoriile și cu înfrîngerile lui Napoleon care-i înfierbîntă imaginația. În castelul familiei del Dongo (stăpînit de o mare tristețe, el învățase de la mătușa lui, contesa Pietranera, să disprețuiască prejudecățile mediului familial, tradițiile lui perimate, principiile etice în numele cărora se zdrobea orice spontaneitate. El simte o nevoie mistuitoare de activitate, de mișcare, aspiră la glorie, «fără să știe drumul care îl poate conduce pînă acolo»[3]. Cînd află de întoarcerea lui Napoleon

[1] Paul Hazard, *Stendhal*, New York, 1929, p. 217.
[2] *Ibid.*, p. 216—217.
[3] Jules Marsan, *Stendhal*, Paris, f.d., p. 235.

din exilul său vremelnic de pe insula Elba, evadează din închisoarea familială și pleacă să-l afle pe împărat și să participe la isprăvile lui vitejești. Sosit prea tîrziu la Paris, arestat ca spion la frontiera belgiană, el evadează (episodul e povestit cu mijloace prin excelență romantice) și ajunge din urmă ariergarda franceză la Waterloo.

Lupta e descrisă într-o manieră ostentativ anti-picturală care o evocă, prin contrast, pe aceea a lui Hugo în *Mizerabilii* sau în poemul *Ispășire*. În viziunea lui Victor Hugo, lupta se desfășoară în mișcări ample de mase de culoare, armatele sînt purtate de un elan sălbatec, dar ansamblul rămîne de o desăvîrșită claritate. «O pictură ordonată a lui Lebrun, căruia i s-a adăugat amploarea cromatică a lui Delacroix» [1]. Momentele luptei se succed cu o maiestate metodică.

Stendhal nu surprinde ansamblul dintr-o singură privire ; el îl înfățișează într-o suită de detalii precise, culese de pe cîmpul de bătaie peste care domnește moartea. Și această narațiune fragmentată, ritmul ei discontinuu, detaliile ei aglomerate sugerează mai exact frenezia luptei, dezastrul. Fabrice a sosit la Waterloo încărcat de iluzii, iluziile întregii sale generații ; visa la spectaculoase ciocniri de arme, la penaje fluturînd în goana cailor, și nu a întîlnit decît deznădejde și spaimă. Soldați furișîndu-se, înspăimîntați de moarte, printre arborii schilodiți de obuze, oameni istoviți, înfometați, pe care generalii nu mai știu cum să-i aducă înapoi, la luptă ; muribunzi uitați pe cîmp, în noroaie, răniți zdrobiți de copitele cailor... Nimic nu-i amintește lui Fabrice de imaginea unui «război sublim», așa cum se desprindea din paginile cărților eroice. El va fi rănit, dar — amară ironie — după luptă, într-o încăierare cu cîțiva soldați francezi.

Idealul eroic, care, pentru Julien Sorel, va rămîne o umbră îndepărtată, fără vreo putere, începuse a se risipi încă de pe vremea generației lui Fabrice del Dongo ; acesta, prevestindu-l și explicîndu-l pe eroul din *Roșu și negru*, va respinge și el cariera militară, alegînd-o pe aceea a bisericii.

Viața lui Julien este aceea a unui «copil al secolului» ; ea este determinată în chip dramatic de împrejurările sociale ale Franței de după Napoleon. «În timp de război

[1] A. Lytton-Sells, *La „Chartreuse de Parme" : The Problem of Composition*, în *„Modern Language Quarterly"*, 2/1951, p. 209.

— meditează Sorel în închisoare, cu puține zile înainte de a fi dus la eșafod — aș fi fost colonel de husari.» Dar vremea gloriei lui Napoleon a apus, fără ca această generație să fi uitat personalitatea pe care o admiraseră și apoi o detestaseră cu egală patimă cei dinaintea ei. Din acest punct de vedere, generația lui Julien Sorel se apropia mai mult de viziunea romanticilor din generația lui Byron, a celor care, începînd prin a-l urî pe Napoleon, «uzurpatorul Republicii», sfîrșiseră prin a-l regreta și a-l proslăvi, după ce Sfînta Alianță se dovedise a fi purtătoarea unor idei cu mult mai reacționare decît cele ale împăratului. S-ar putea spune că tinerii de vîrsta lui Julien cîntau *Eroica* lui Beethoven, fără profeticul ei marș funebru.

Pe la sfîrșitul Evului Mediu, idealul eroic reprezentat cîndva de Carol cel Mare, slăvitul împărat din «cîntecele de gesta», se transformase într-o asemenea măsură încît spectacolele populare îl aduceau în fața publicului pe viteazul suveran de odinioară sub chipul unei păpuși caraghioase, cu barbă de cînepă. Dar eroul începutului de secol al XIX-lea, Napoleon, cel căruia Musset, de exemplu, îi închinase entuziastele pagini din *Confesiunea unui copil al veacului,* își va păstra nimbul de legendă și mai tîrziu, în proza realismului francez. Bernard Guyon avea dreptate să observe că, în *Doctorul de țară,* Balzac îl înfățișa pe fostul împărat «înconjurat de o atmosferă de miracol» [1], care — de fapt — nu avea să se risipească în nici unul dintre romanele realiste franceze.

Este foarte adevărat că în psihologia generației de la 1830, în nemulțumirea ei față de formele sociale care-i hotărau destinul, se recunosc ecouri ale deznădejdii wertheriene și byroniene, ale romanticului «mal du siècle». Dar ambițiile ei, care aspiră adesea să găsească mijloacele de adaptare la această societate, sînt, în chip evident, rezultatul unei alte mentalități. Parisul (despre care Tocqueville spusese că, în 1789, supusese întreaga Franță) devenise ținta tuturor tinerilor provinciali ce se simțeau chemați să-și domine epoca. Vocația aceasta de a-i stăpîni pe ceilalți nu se putea împlini decît la Paris, triumful personalității își căpăta adevarata valoare în acest oraș «spre care se îndreptau

[1] Bernard Guyon, *La création littéraire chez Balzac,* Paris, 1951, p. 181.

pelerinii precum odinioară spre lăcașul Graalului» [1]. Napoleon rămăsese un ideal nu numai pentru că el reprezenta o altă epocă decît aceea a lui «îmbogățiți-vă !» și a regelui bancherilor, pentru că gloriei dinaintea lui Waterloo îi urma umilința din epoca Restaurației, dar și pentru că fostul împărat simboliza izbînda unui tînăr de obîrșie umilă care escaladase rangurile unei alte ierarhii decît cea tradițional aristocratică. *Roșu și negru* e cea dintîi capodoperă a noului „Bildungsroman", așa cum îl concepea perioada post-napoleoniană.

Fiu al unui dulgher, Julien Sorel e remarcat de preotul din sat, părintele Chélan, care-și dă seama de însușirile lui și-i înlesnește intrarea la colegiu. Deși visează la aureola lui Bonaparte, Julien e un lucid și descoperă repede cît de lipsite de temei real sînt aceste vise. De aceea, alege — în locul strălucitei cariere a armelor, care devenise acum o amintire lipsită de valoare practică — drumul mai sigur al carierei eclezіastice. Aceasta cu atît mai mult cu cît, la un moment dat, e obligat să caute adăpostul vieții în seminar (unde se preface admirabil că e copleșit de regrete și că aspiră la o existență pioasă) ; nu cu mult înainte, fusese concediat din slujba de preceptor pentru că planurile sale de a o seduce pe stăpîna casei, frumoasa și pura doamnă de Rênal, fuseseră date în vileag.

Julien este un om de voință rece, care știe să-și urmărească, perseverent, scopul. Din acest punct de vedere, el e mai înrudit cu despotica Sanseverina, contesa care-și robește admiratorii, transformîndu-i în unelte ale voinței ei, decît cu Fabrice, tînărul plin de visuri și de idealuri.

S-a insistat asupra chipului în care, lucid, calculat, Sorel își hotărăște propriile acțiuni, cum fiecare gest e meditat îndelung. Dar nu se poate nega de fel că el nutrește, totuși, sentimente adevărate, că o iubește pe doamna de Rênal ; Julien nu e o anticipare a lui Duroy, viitorul Bel-Ami din romanul lui Maupassant, și ascensiunea sa nu

[1] Bernard N. Schilling, *The Hero as Failure*, Chicago, 1968, p. 13.

se datorește exclusiv femeilor, ca în cazul aceluia. Ieșind din seminar, îmbrăcat într-un veșmînt negru («care face o bună impresie celor cărora le e dragă sobrietatea altora»[1]), el vine la Paris unde cîștigă încrederea marchizului de la Môle, ajungînd foarte repede să-i fie nu numai secretar, dar și confident. O dată cu aceasta, Julien o cucerește și pe fiica marchizului, frumoasa și trufașa Mathilde, față de care nutrește «un amestec de iubire adevărată și de ură, firească la fiul unui dulgher, pentru care viața fusese un șir necontenit de lupte și de sacrificii, descoperind cît de ușoară și fără de griji poate fi existența celor ce au un singur merit, acela de a se fi născut bogați» [2].

Mathilde rămîne însărcinată și, pentru a înăbuși scandalul, marchizul nu găsește decît o singură cale : să intervină pentru înnobilarea lui Julien (tînărul îi propusese, cu deplină sinceritate, să se lase ucis, făcînd astfel încît sinuciderea să pară plauzibilă). Dar, cînd căsătoria e pe punctul de a se celebra, marchizul primește de la doamna de Renâl o scrisoare în care Sorel e prezentat ca un seducător lipsit de scrupule. Planurile lui Julien se năruie și nu-i mai rămîne decît o singură soluție : răzbunarea. Întorcîndu-se la Verrières, o pîndește pe doamna de Rênal și descarcă asupra ei două focuri de revolver. Arestat, se recunoaște vinovat și e condamnat la moarte ; obosit de neîmplinitele lui ambiții, așteaptă, liniștit, moartea și simte cum vechea lui dragoste pentru doamna de Rênal e singurul lucru frumos care i-a mai rămas.

Există un moment în care Julien ar putea fi salvat din închisoare ; dar refuză, pentru că — poate — simte că în acel moment biografia nu-i mai aparține, că ea s-a transformat în destin. Din această perspectivă, el îi prevestește, parcă, pe eroii lui Malraux a căror sete de absolut îi îndeamnă să se dăruiască acțiunii, rosturile existenței lor fiind hotărîte de o putere lăuntrică declanșată de ei înșiși, dar pe care nu o mai pot stăpîni. În felul acesta, Aragon avea dreptate să-l numească pe Stendhal «un scriitor al viitorului» [3].

Subiectul romanului i-a fost inspirat lui Stendhal de o notiță publicată în *Gazette des Tribunaux* în octombrie

[1] Matthew Josephson, *Stendhal*, New York, 1946, p. 331.
[2] *Ibid*, p. 333.
[3] *La lumière de Stendhal*, Paris, 1954, p. 99.

1828 ; un seminarist din Grenoble, Antoine Berthet, își ucisese binefăcătoarea, o oarecare doamnă Michoud. La proces, Berthet susținuse că «această femeie i-a corupt tinerețea», iar în apelul pe care-l adresase Curții Supreme, după rostirea verdictului, mărturisise că «dragostea fusese doar un instrument al ambițiilor lui» [1]. În aceeași vreme, o altă crimă atrăsese atenția lui Stendhal [2] : un tîmplar parizian își ucisese, din gelozie, iubita. Dar nu faptul în sine, banal, îl va interesa pe romancier, ci «exaltarea nemaiîntîlnită» cu care asasinul își relatase, în fața judecătorului, crima făptuită. Concluzia lui Stendhal e cît se poate de semnificativă : el crede că «adevărata pasiune nu mai poate fi întîlnită la clasele de sus ale societății», și că acestea nu mai sînt în stare *«să vrea* cu puterea pe care o au clasele de jos». Și conchidea : «Probabil că toți oamenii mari ai zilei de mîine vor proveni din clasa căreia îi aparține Lafargue» [3]. Scriitorul era convins că viața morală a societății franceze fusese adînc influențată de convenționalismul aristocrației și al burgheziei, influențată într-o asemenea măsură încît «ignoranța și tirania, falsitatea și deșertăciunea» au ajuns să nu-i mai sperie pe cei supuși. Dar, datorită Revoluției, clasele de jos învățaseră care sînt adevăratele valori umane ; și, după părerea lui Stendhal, ele sînt cele care păstrează idealurile de la 1793, «cînd ele au fost cele care i-au învins pe conservatori». «Două sute de mii de Julieni Sorel — afirma el într-o scrisoare — conspiră pentru cei treizeci de milioane care, în Franța, n-au drept de vot, care așteaptă, mînioși, clipa prielnică și nimic nu-i poate opri din drumul lor.» Ei avuseseră prilejul să vadă cum «ajutori de notari au devenit senatori și conți, în vremea Imperiului ; cum crezi că nu vor azvîrli cît colo acest regim al trîntorilor ? Crezi că Revoluția care va veni va fi mai puțin sîngeroasă ?» [4]

Roșu și negru încetează să fie, privit din această perspectivă, biografia unui arivist ; el țintește mult mai departe, și o caracterizare cum e cea a lui Thibaudet, «manual al

[1] *Ibid.*, p. 332.
[2] Care o pomenește, în treacăt, în *Plimbările prin Roma*, scrise în 1829.
[3] Cf. Matthew Josephson, *op. cit.*, p. 332.
[4] *Ibid.*, p. 333—334.

revoltei»[1], începe să se apropie de adevăr. Oricum, o profeție ca aceea rostită de abatele Pirard cînd Sorel pleacă din seminar («te vei simți străin printre ei») cuprinde o explicație perfect plauzibilă, la care adăugîndu-se ambiția și tenaticitatea eroului, îngăduie să se înțeleagă mai ușor resorturile care au declanșat reacția sa în momentul în care s-a văzut învins, fără speranța de a se mai ridica vreodată. Stendahl însuși relevă, în mai multe rînduri, această psihologie a eroului său. Una dintre aceste împrejurări e sugerată de gestul lui Julien care, primind o scrisoare a Mathildei, fierbinte declarație de dragoste, se hotărăște să păstreze această scrisoare și o copiază, ascunzînd-o ca pe o dovadă de mare preț. «Trebuie să admitem că privirea lui Julien era sălbatică și că întreaga lui expresie era hidoasă ; *în ele se desluşea neîmblizită dorința de crimă (s.n.)*. Era un om nefericit, aflat în luptă cu întreaga societate.» Mai tîrziu, scriitorul va recunoaște că Mathilde nu se comportă în concordanță cu regulile sociale care modelau viața în secolul al XIX-lea, că amintea mai curînd de vremea Margaretei de Navarra, a acelei frumoase principese care, de la fereastră, privea cu sînge rece cum era decapitat fostul ei iubit (din întîmplare, acesta era un «de la Môle", strămoș al marchizului și al Mathildei). Dar această inconsecvență, de factură romantică, era intenționată : ea sugera tocmai incapacitatea de a iubi cu adevărat, de a se dărui, a oamenilor din vremea lui Sorel, în care elementul dominator era banul, iar sentimentele Mathildei constituiau o stranie excepție.

S-a spus că «după *Roșu și negru* vor mai trece multe decenii pînă cînd psihologia personajului să fie realizată cu atîta subtilitate ; aceasta se va petrece abia în *Demonii* lui Dostoievski, roman care, neîndoielnic, invită la comparație cu opera stendhaliană»[2]. Fără doar și poate, contemporanul său mai tînăr, Balzac, și — mai tîrziu — Flaubert, vor urmări cu aceeași luare-aminte viața lăuntrică a eroilor lor ; dar și Balzac și Flaubert vor descoperi caracterul personajului în ansamblul înfățișării lui fizice, minuțios descrise.

[1] Albert Thibaudet, *Stendhal*, Paris, 1931, p. 62.
[2] Pierre Martino, în *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1930, p. 114.

Cu alte cuvinte, metoda acestora va fi ceea ce critica va numi «viziunea senzitivistă» [1]; realismul analizei stendhaliene provine nu atît din descripţia portretului fizic (de altminteri, de cele mai multe ori, abia schiţată), cît din raportarea ei la procesele psihice, la gesturile şi la cuvintele care, cu sau fără voia eroului, le dezvăluie. Dar aceasta nu înseamnă că personajul stendhalian e aşezat în afara determinărilor exterioare; s-a putut urmări cît de insistent relevă romancierul relaţiile eroului său cu mediul social care l-a produs şi cu acela în mijlocul căruia trăieşte. Unii comentatori au vorbit chiar de un «determinism stendhalian» [2]. Fapt este, însă, că Julien Sorel nu reprezintă numai un «erou al timpului său»; el îl prevesteşte, s-a spus, pe «supraomul» lui Nietzsche [3], şi această apropiere poate fi acceptată dacă ne gîndim că principala sa caracteristică este nu un arivism de factură practică, ci o anume ambiţie care îl aşază într-o serie de personaje inaugurată, de fapt, de titanii însinguraţi ai lui Byron. E «cel dintîi om modern», spunea despre Julien Sorel pictorul André Masson. [4]

Fără îndoială, personajele balzaciene aparţin, din acest punct de vedere, într-o măsură mai mare epocii în care au trăit; dorinţa lor de ascensiune se manifestă mai precis în sensul dobîndirii unor succese materiale. Filozofia lor e mai simplă şi, cînd în faimoasa încheiere a lui *Moş Goriot*, Rastignac înfruntă Parisul, ştim foarte exact în ce plan se purta lupta dintre ei. La începutul biografiei sale, aşa cum i-o înfăţişează Balzac, Rastignac poartă în personalitatea sa cîteva trăsături, nu lipsite de importanţă, care pot fi identificate ca fiind ale scriitorului însuşi; el poate accepta lipsa de scrupule a lui Vautrin, înţelege absurda devoţiune paternă a lui Goriot, dar i se pare că ipocrizia e un lucru cu desăvîrşire inadmisibil. De aceea, poate să asculte, cu neprefăcută luare-aminte, sfaturile unui om oarecare, dar sincer şi de un real bun-simţ, cum este Bianchon, cel care, în *Comedia umană*, este «purtătorul acelei bune-cuviinţe, calitate esenţială la Balzac, venind din tradiţia lui Molière» [5]. Ade-

[1] Frederick [illegible]een, *Stendhal*, Cambridge, 1939, p. 26.
[2] De pildă Josephson, *op. cit.*, p. 342 şi urm.
[3] *Ibid.*, p. 343.
[4] André Masson, *Notes*, Paris, 1967, p. 66.
[5] E. J. Oliver, *Honoré de Balzac*, New York, 1964, p. 62.

vărul e că scena convorbirii dintre aceşti doi eroi balzacieni, în grădina Luxembourg, este una dintre scenele-cheie ale cărţii, pentru că, în discuţia cu Bianchon, Rastignac dobîndeşte puterea de a se împotrivi propunerilor lui Vautrin (să accepte dragostea tăcută a Victorinei Taillefer, care va deveni moştenitoarea bogatului ei tată de îndată ce fratele ei va fi ucis într-un duel, amănunt de care urma să se îngrijească Vautrin).

Aşa apare Eugène de Rastignac la începutul drumului său prin *Comedia umană:* demn, impetuos, altruist, dorind să-şi împlinească setea de glorie şi de putere numai prin muncă şi prin cinste. E adevărat, încă din primul roman în care îşi face apariţia, în *Moş Goriot*, Rastignac se înfăţişează ca un ambiţios: o demonstrează şi tribulaţiile sale de student sărac care vrea, totuşi, să umble numai cu trăsura (de fapt, el încerca să-şi cruţe ghetele, să le păzească de noroaiele uliţelor, pentru că trebuia să intre în salonul verişoarei sale, doamna de Beauséant, fără să-i păteze covoarele), şi hipersensibilitatea sa, care-l îndeamnă să creadă că lumea rîde pe ascuns de hainele lui uzate. Dar, la prima întîlnire cu Vautrin, are dreptul să spună: «Tinereţea mea e încă tot atît de limpede ca un cer senin, fără nori». Nu mult mai tîrziu, însă, nu va ezita să se folosească de relaţiile sale cu bogata doamnă de Nucingen; chiar în seara înmormîntării sărmanului Goriot (la căpătîiul căruia veghease cu devoţiune), primul gest pe care-l face, după orgolioasa provocare aruncată Parisului, este «să se ducă să dineze la doamna de Nucingen». Şi, îndată după aceea, tînărul îngrijorat cîndva de vorbele care s-ar fi putut rosti pe seama sa, trece prin saloanele pariziene, fără să-i mai pese de altceva decît de propria ascensiune. «Ce ai împotriva domnului de Rastignac?», o întreabă Contele de Fontaine, personaj din *Bal la Sceaux,* pe fiica sa; răspunsul ei reflectă gîndurile tuturor celor care asistă la evoluţia lui Eugène: «Doamna de Nucingen a făcut din el un bancher». Cam la fel sună şi cuvintele unui alt personaj, Blondet, din *Casa Nucingen:* «Şansa lui Rastignac e numai şi numai Delphine de Nucingen».

Spre deosebire de Sorel, care o iubea cu sinceritate pe doamna de Rênal, Eugène nu vede în această legătură cu

Delphine decît un mijloc de a trăi în deplină îndestulare, de a-şi face relaţii utile şi, în cele din urmă, «de a cuceri Parisul», aşa cum îşi făgăduise. Fiindcă, de fapt, Rastignac nu cunoaşte alte mijloace de a parveni, în afara protecţiei femeilor ; toate calculele sale, toate planurile sînt croite numai în funcţie de puterea socială, de influenţa pe care ştie sau presupune el că o are cutare sau cutare doamnă din lumea bună. «Sînt leneş ca o stridie», recunoaşte el în *Pielea de sagri.* După părerea unui alt personaj, Bixiou din *Casa Nucingen,* Rastignac «e unul dintre cei care nu spun niciodată un lucru vrednic să fie spus» ; dar nu se poate nega puterea pe care o are de a-şi concentra toate energiile asupra unui lucru care i se pare că merită să-l atragă şi în cele din urmă, indiferent de mijloace, să-l rezolve în avantajul său.

Cînd statornica legătură dintre Rastignac şi Delphine e pe cale să se distrugă, grijuliul bancher Nucingen, temîndu-se ca nu cumva să fie obligat să suporte din nou afecţiunea soţiei sale, manevrează în aşa fel nişte operaţii bancare, încît Eugéne ajunge dintr-o dată bogat. Şi, de acum înainte, ascensiunea lui Rastignac nu mai cunoaşte piedici. Cei din jur îşi dau seama (ca Marsay din *Contractul de căsătorie)* că «a devenit cineva care începe să conteze în lumea asta». Ani în şir, Eugène Rastignac va putea fi întîlnit în restaurantele de lux, la balurile şi seratele lumii bune, pretutindeni întîmpinat cu un fel de invidie amestecată cu teamă şi cu respect ; din *Moş Goriot* şi *Iluzii pierdute,* pînă la *Pielea de sagri, Cabinetul de antichităţi, Rabouilleuse, Ursule Mirouët,* el urcă, îndrăzneţ, treptele unei spectaculoase ascensiuni. E subsecretar de stat în *O afacere tenebroasă,* căsătorindu-se apoi cu Augusta, fiica lui Nucingen şi a Delphinei *(Deputatul de Arcis),* asigurîndu-şi un venit anual de trei sute de mii de livre *(Comedianţi fără voie) ;* de acum înainte, cariera sa e din ce în ce mai strălucită : devine ministru, conte, pair al Franţei. Visul lui s-a realizat : Parisul a fost supus.

S-a sugerat în mai multe rînduri că modelul lui Rastignac s-ar putea să fie Thiers, a cărui ascensiune seamănă foarte bine cu aceea a eroului balzacian : viitorul preşedinte din 1871, care va organiza represaliile împotriva Comunei din Paris, debutase la fel de puţin strălucit ca şi Rastignac, cariera datorîndu-i-se, în măsură însemnată, zes-

trei primite la căsătoria cu fiica fostei sale amante, dar — şi mai hotărîtor — propriei lipse de scrupule.

Aceeaşi e structura sufletească a unui alt erou al *Comediei umane*, Henri de Marsay, fiul natural al unui faimos om politic englez, lordul Dudley şi al unei fete care, în momentul cînd va descoperi că-i însărcinată, se va cununa cu un oarecare domn de Marsay, destul de sărac pentru a accepta această căsătorie. Educat de abatele Maronis, Henri va căpăta din primii ani o viziune extrem de precisă, aproape cinică, a vieţii : abatele, se spune în alt roman al *Comediei*, îl ducea mult mai rar la biserică decît în saloanele curtezanelor vestite. Spre deosebire de Rastignac, Marsay e bogat (lordul Dudley i-a acordat o rentă de o sută de mii de franci) ; dorinţa lui de parvenire se va canaliza în altă direcţie. Comentatorii au vorbit despre el ca despre un Satan [1]; nu numai că viaţa lui e coruptă, dar el face tot ce-i stă în putinţă să o corupă şi pe a altora. Invidios, egoist, înlătură din cale pe oricine i se pare că poate fi primejdios sau numai că îi umbreşte personalitatea de care e atît de mîndru.

Ca şi la Rastignac, căsătoria e principalul drum spre putere : soţia sa, o englezoaică mai în vîrstă decît el, îi aduce o zestre care-i îngăduie lui Marsay să-şi desfăşoare din plin talentele sale de intrigant. Adună în juru-i un grup de tineri, la fel de însetaţi de putere, şi conspiră împotriva guvernului ; ei nu propun nici un fel de program politic, singura lor ţintă e să ajungă miniştri. Şi izbutesc : în *Deputatul de Arcis*, Marsay e prim-ministru, prietenii săi sînt şi ei în guvern, bucurîndu-se de toate avantajele pe care li le conferă această situaţie. Şi de această dată, cinismul se dovedise a fi cea mai eficientă armă în lupta pe care o presupunea dobîndirea gloriei şi a puterii în vremea eroilor balzacieni.

Poate că, dintre toţi aceşti arivişti, cariera cea mai uimitoare e cea a lui Lucien de Rubempré. Marsay va deveni prim-ministru, Rastignac membru al cabinetului ; Rubempré poate ajunge, cel mult, ambasador în Germania. E adevărat ; dar, în vreme ce primul era bogat, era fiul unui aristocrat influent, iar celălalt era, totuşi, descendent al unei familii nobile şi avusese, astfel, acces în saloanele în care se hotărau destinele sociale ale oamenilor, Lucien era sărac, iar

[1] Félicien Marceau, *op. cit.*, p. 42.

numele său adevărat nu avea nici o rezonanță nobiliară. Îl chema Chardon, era fiul unui farmacist sărac din Angoulême, iar maică-sa (care, e drept, se numise Rubempré) era moașă în acest oraș. Cu un asemenea arbore genealogic, firește, nu putea nimeni să-i impresioneze pe burghezii parizieni care, în taină sau pe față, continuau să-i admire pe foștii lor adversari și să facă totul pentru ca existența lor să o mimeze pe cea a aristocraților.

Lucien, ni se sugerează, nu e lipsit de unele însușiri literare ; oricum, destule pentru ca, adăugate la frumusețea lui (pare-se, puțin obișnuită), să o cucerească pe doamna de Bargeton, amfitrioană a unuia dintre puținele saloane din Angoulême în care se discuta literatură. Ea intervine energic în viața tînărului poet, determinîndu-l să renunțe la profesiunea tatălui lui, după părerea ei «nevrednică de un om iubit de muze». Așa se face că Lucien se desparte de familie și pleacă la Paris «pentru a face carieră». Dar marele oraș acționează, la început, în mod diferit asupra psihologiei sale decît asupra aceleia a lui Rastignac ; strălucirea seratelor de aici, în comparație cu cele din orașul său de provincie, eleganța doamnelor față de care «sărmana doamnă de Bargeton pare... o provincială oarecare, prost îmbrăcată», cutezanța și siguranța de sine a unor tineri de vîrsta lui, precum Marsay, care-l fac să se simtă foarte stingherit în caraghioasele-i straie de duminică — toate îl sperie și-l intimidează. Dar Lucien e decis să se afirme, deși — deocamdată — nu-și dă seama cam ce trebuie să facă pentru asta ; cheltuiește enorm, dincolo de posibilitățile pe care i le dă firava rentă primită de acasă, își croiește haine foarte elegante, și — în același timp, compune romane și poezii, crezînd că ele îi vor aduce gloria. Curînd, sfaturile unui ziarist, Etienne Lousteau, un cinic (în toate romanele lui Balzac trebuie să existe un asemenea personaj, al cărui spirit practic înseamnă, de fapt, lipsă de scrupule), îl îndreaptă spre redacțiile jurnalelor. Și, de aici, începe viața de corupție a lui Rubempré ; de altfel, pentru romancier, ziaristica și corupția erau, în acea vreme, sinonime. Lucien cunoaște tot mai profund viața pariziană ; Coralie, fosta întreținută a unui negustor, îi devine amantă și grăbește această transformare a psihologiei tînărului provincial de odinioară. Totul a devenit vulgar în preajma lui Rubempré ; existența, idealurile lui sînt de-a dreptul tri-

viale. Tot ceea ce scrie e lipsit de convingere, singurul ţel al articolelor sale e «să facă bani».

Astfel încît, în clipa în care regaliştii îi propun să treacă de partea lor («Ce ai comun cu liberalii ăştia ? Vino la noi, o să-ţi facem rost de un decret regal, să te poţi numi *de* Rubempré»), Lucien nu şovăie. E drept, Balzac spune despre eroul său : «...nu avea încă un plan precis, era un sclav al circumstanţelor» ; dar el ştie să folosească aceste circumstanţe pentru a deveni «cineva», adică un om cu bani şi, implicit, cu putere. Foştii lui prieteni îl detestă, cei noi îl privesc cu dispreţ ; e mai corupt chiar decît ziariştii cei mai versaţi, ambiţios şi fără nici un fel de principii etice. Regaliştii înşişi sînt speriaţi de diabolica perseverenţă cu care îşi urmăreşte planurile ; îl părăsesc, fără să-şi fi respectat făgăduiala de a interveni pentru înnobilarea lui. Liberalii dezlănţuie o campanie împotriva Coraliei, amanta lui Lucien, iar creditorii se năpustesc asupra celor doi datornici. Se pare că toate drumurile îi sînt închise lui Rubempré ; dar el e «la fel de nerăbdător şi în ceasurile de aşteptare, ca şi în cele de luptă». Falsifică nişte scrisori de credit, fără vreun rezultat decisiv, de vreme ce, după moartea Coraliei, se vede din nou încolţit de creditori şi ocolit de foştii prieteni. E silit să se întoarcă la Angoulême ; aici, scrisorile de credit falsificate aduc ruina cumnatului său. Cînd, într-un moment de deznădejde (mai ales pentru că pierduse admiraţia oamenilor din oraşul lui, şi «Lucien nu putea trăi fără să se ştie admirat de cineva»), e hotărît să se sinucidă, e salvat în ultima clipă de abatele Herrera, care nu-i altcineva decît Vautrin, fostul puşcăriaş şi viitorul şef al poliţiei pariziene. (Acesta ucisese un prelat spaniol şi-i furase identitatea.) Vautrin, «maestru al manevrelor tenebroase» (aşa cum era prezentat de Balzac încă în *Moş Goriot*), face în aşa fel încît Rubempré să fie descoperit de o femeie bogată, doamna de Maufrigneu.

Pentru o vreme, planurile lui Lucien par să capete din nou contur ; dar el aspiră la mai mult decît îi poate oferi averea protectoarei sale. Şi, curînd, o descoperă pe Esther Gobseck, strănepoata faimosului cămătar, prostituată într-un bordel de lux, ea însăşi fiică a unei prostituate («care — spune un personaj din *Splendoarea şi mizeria curtezanelor* — a murit pe cîmpul de dezonoare»). Într-un alt roman,

La Rabouilleuse, cineva o prezenta în acești termeni : «Are un glas în stare să stoarcă un bilet de o mie de franci din cea mai împietrită dintre inimi... După ce a înfulecat averile a doi englezi, a unui rus și a unui prinț din Roma, domnișoara Esther se află, în momentul de față, într-o îngrozitoare strîmtoare financiară. Tot ceea ce trebuie să faceți este să-i dați zece mii de franci și va fi încîntată.» Esther este și ea o cinică, Lucien a găsit, în sfîrșit, femeia în stare să-l ajute la împlinirea planurilor sale. În umbră, însă, se află Vautrin ; manevrele sale, concretizate în inițiativele celor doi ariviști, asigură un drum fără nici un fel de piedici năzuințelor tînărului literat. Cărțile scrise de acesta au un succes rar întîlnit ; pentru că, mai presus de toate calitățile lor, se șoptește despre autor că «e protejat de Marea Trezorerie a ordinului iezuiților».

Vautrin socoate că a venit momentul ca protejatul său să obțină, în sfîrșit, nu numai gloria, dar și averea, suprema valoare a societății epocii. Planul său e, și de această dată, de o simplitate «pe care o au numai loviturile bandiților» : Lucien se va căsători cu domnișoara Clotilde de Grandlieu, o fată trecută de prima tinerețe, lipsită de orice fel de farmec, dar aparținînd uneia dintre cele mai puternice familii aristocratice ale Franței. Domnul de Grandlieu, însă, nu are vreun motiv să fie fericit de cererea unui tînăr cu o atît de proastă reputație. Mai întîi, Lucien să răscumpere pămînturile pierdute ale familiei Rubempré și, după aceea, «să vedem». Pămînturile costă un milion de livre ; suma depășește orice posibilități ale celui care vrea, neapărat, să ajungă în marea aristocrație. Vautrin intervine din nou ; Esther va fi cea care va obține acești bani de la Nucingen, dăruindu-i, în schimb, farmecele ei. Planul e josnic ; nici chiar Esther nu poate să-l urmeze fără îngrozitoare eforturi sufletești ; și, după prima noapte petrecută cu Nucingen, disperată, se sinucide. Anii petrecuți în bordel făcuseră din ea o creatură mai puțin perversă decît era Rubempré, dornic numai să parvină, indiferent de mijloace.

Sinuciderea ei provoacă, bineînțeles, un mare scandal ; poliția e chemată și Lucien e arestat, împreună cu Vautrin. Dar, în lumea aceasta în care totul e maculat, viața celor din «lumea bună» ascunzînd atîtea dedesubturi hidoase, cei doi vinovați morali de moartea Estherei nu pot fi condam-

naţi. Intervine şantajul : o mătuşă a lui Vautrin le vizitează pe cele două foste protectoare ale lui Lucien (doamnele de Maufrigneuse şi de Sérizy) şi le pune în faţa unei alternative : sau îi salvează pe cei doi acuzaţi, sau scrisorile pe care ele le-au trimis lui Lucien vor fi publicate. «Şi ce scrisori !» comentează Balzac ; «femeile de stradă, cînd scriu, îşi exprimă sentimentele cu o anume grijă pentru stil, dar femeile din lumea bună, vai !... Ele, care vorbesc şi se poartă tot timpul cu grijă pentru stil şi noblеţe, scriu aşa cum se poartă femeile de stradă.» Dar, cînd cele două doamne aleargă la închisoare să-l salveze pe Rubempré, e prea tîrziu : Lucien e mult mai slab decît îşi închipuiseră Vautrin şi el însuşi. Mărturisise tot ce i se ceruse, îşi denunţase protectorul şi se spînzurase în celulă. Spaima îl făcuse să-şi piardă răbdarea şi să renunţe la luptă în clipa salvării.

Ca şi în cazul povestirii despre Julien Sorel, unele dintre întîmplările narate în legătură cu Rubempré pot fi regăsite în arhivele tribunalelor pariziene. Se relatează cazul unei anume Coralie Kaersmackers (probabil olandeză, ca şi Esther Gobseck) care a fost ucisă de iubitul ei, ofiţer în armata franceză. Arestat, acesta s-a sinucis în celulă. Balzac a folosit evenimentul real, sporindu-i sensurile etice şi, o dată cu aceasta, însăşi tensiunea morală. În *César Birotteau* se povesteşte moartea mamei Estherei, ucisă tot de un ofiţer, în odaia ei din Palais Royal ; la aceasta, Balzac a adăugat şi moartea fiicei (şi sinuciderea lui Lucien), precum şi numele victimei, pe care — ce-i drept — l-a atribuit unui alt personaj al *Iluziilor pierdute*.

Rubempré este unul dintre foarte puţinii arivişti ai romanului balzacian care nu-şi duc la bun sfîrşit intenţiile ; şi aceasta nu atît din pricina reacţiei vreunei morale sociale, cît a lipsei sale de dibăcie. Acesta e şi destinul personajului central din *Bîlciul deşertăciunilor* al lui Thackeray, Rebecca Sharp. Unii istorici ai romanului englez [1] socotesc că Becky Sharp şi Amelia Sedley au fost create de Thackeray cu intenţia de a realiza «un echilibru» sau, mai curînd, «o opoziţie» de caractere. E drept că Amelia reprezintă o adevărată întrupare a virtuţii, e sensibilă, devotată, modestă,

[1] De pildă Bruce McCullough, *Representative English Novelists : Defoe to Conrad*, New York, 1946, p. 157.

incapabilă de minciună și de înșelătorie și, ca urmare, neajutorată într-o lume aspră și egoistă ; Becky e calculată, rece, întreprinzătoare, urmărind cu perseverență succesul monden. Dar, cu toate că finalul romanului ne-o prezintă pe Amelia, soție desăvîrșită, mamă iubitoare, înconjurată de stima celor din jur, în vreme ce Becky, văduvă, singură, ocolită de toți, nu mai are acces în înalta societate spre care a țintit atîta (ceea ce reprezintă un ecou al literaturii moralizatoare din epoca anterioară), aceea care e mai clar desenată și care domină întregul *Bîlci al deșertăciunilor* e vicleana Becky și nu exemplara Amelia, destul de palid portretizată. Și de această dată, logica stringentă a realității a prevalat asupra ideilor autorului însuși : figurile cele mai proeminente ale societății engleze de la mijlocul veacului nu erau modelele virtuoase, de felul domnișoarei Sedley, ci acești ariviști energici, precum Rebecca Sharp. Intenția moralizatoare e accentuată în ultimele pagini ale romanului, care adaugă ironic pedepsei (meritată, firește), căința : «Nu-i mai pasă de Bath și de Cheltenham (celebre orașe în care „lumea bună" își petrecea vacanțele, *n.n.*), unde o bună parte din oamenii cei mai de treabă considerau că e o femeie greu lovită. Are și dușmani. Cine nu are ? Viața ei este un răspuns pe care-l dă acestor dușmani. S-a dedicat operelor de caritate. Merge la biserică, întotdeauna însoțită de un servitor. Numele ei e pe toate listele de subscripție pentru săraci...»

Precum eroii balzacieni, Becky a încercat să parvină prin căsătorie. Și societatea engleză avea nevoie, ca și cea de dincoace de Canalul Mînecii, de titluri și de bani pentru a recunoaște valoarea cuiva. Și, fără îndoială, personajul lui Thackeray este mai puțin crispat, faptele sale nu sînt la fel de grave ca acelea ale unui Rubempré sau Rastignac. Principalul cusur al Rebeccăi este ipocrizia ; ea nu caută să-i distrugă pe cei care-i stau în cale, ci să-i cucerească. Știe să se facă utilă, știe să joace cu smerenie comedia fetei binecrescute, pentru a-l cuceri pe *sir* Pitt Crawley, știe să se prefacă nepăsătoare față de bani, pentru a-l seduce pe Rawdon Crawley, știe să se prefacă la fel de bine că-l admiră pe Jos, pentru ca acest flăcău, nu din cale-afară de înțelept, să-și piardă capul ; știe și să-i fie pe plac bogatei domni-

şoare Crawley, folosindu-şi talentele de actriţă şi caricaturizîndu-i pe cei de care rîdea însăşi bătrîna domnişoară. La Bruxelles, în ajunul bătăliei de la Waterloo, ofiţerii englezi sînt, aproape toţi, admiratori ai acestei «femei inteligente şi plină de viaţă», în vreme ce Amelia trece aproape neobservată.

O variantă spaniolă a figurii arivistului este înfăţişată în *Doña Luz,* romanul lui Juan Valera, publicat în 1879. Don Acisclo nutreşte o unică ambiţie : aceea de a strînge avere ; şi o împlineşte chibzuit, metodic, împrumutînd bani şi încasîndu-şi dobînzile, fără să duşmănească pe nimeni, fără măcar să creadă că face un lucru imoral. «El are seninătatea inconştientă a fericiţilor săraci cu duhul» [1].

Şi, la un moment dat, toţi cei din preajma lui au impresia că Acisclo trăieşte o revelaţie : vrea să-şi schimbe felul de viaţă. Un nepot, cuprins de fior mistic, îl convinge să renunţe la bucuriile acestea ale banului. Dar eroul lui Valera înţelege în felul lui această schimbare : se va dedica politicii. Investindu-şi banii în campania electorală, el determină alegerea cuiva care, în Parlament, îi va apăra interesele. «Pentru că — meditează el — dacă succesul unui om dedicat celor bisericeşti stă în atingerea sfinţeniei, atunci izbînda celui înzestrat cu simţ practic constă în acumularea bogăţiei şi a puterii».

Lumea politică, întemeiată pe corupţie (deputaţii mituiesc şi sînt, la rîndu-le, mituiţi) este descrisă cu stăruinţa specifică romanului *constumbrist,* variantă specifică spaniolă a realismului din secolul trecut. «Aplecîndu-se consecvent asupra detaliului, *constumbriştii* (în afara lui Valera, reprezentanţii cei mai de seamă ai curentului sînt Alarcon şi Pereda, n.n.) dau deoparte vălul aparenţelor convenţionale, descoperă adevărul sub falsitatea limbajului care-i ţine pe oameni uniţi într-un conformism sarbăd» [2]. Romanul lui Valera, de îndepărtată obîrşie balzaciană, este — în acelaşi timp — o analiză a psihologiei omului de succes, a cinismului lui (indiferent dacă, precum în cazul de faţă, el provine dintr-o totală ignoranţă a eticii).

[1] Gerald Brenan, *The Literature of the Spanish People,* Cambridge, 1953, p. 385.

[2] Angel Valbuena Prat, *Historia de la literatura espanola,* III, Barcelona, 1968, p. 283.

Acisclo e un parvenit amoral ; dar ascensiunea lui socială este, de fapt, rezultatul abordării unor alte mijloace de îmbogăţire. El nu vrea, cu alte cuvinte, să urce treptele sociale, ci să aibă doar mai mulţi bani.

Romanul românesc a creat, în această perioadă, un personaj de mare forţă expresivă : Dinu Păturică din *Ciocoii vechi şi noi*. George Călinescu numea personajul lui Filimon «un Julien Sorel valah» [1]. E adevărat că Păturică «nu-i un simplu şi vulgar vînător de avere, ci un însetat de toate senzaţiile vieţii» ; şi e la fel de adevărat că biografia sa cuprinde cîteva momente surprinzător de asemănătoare cu aceea a eroului stendhalian, admirabil relevate de Călinescu. Dar, bineînţeles, mijloacele de ascensiune diferă, şi nimeni nu şi-l poate imagina pe Sorel patronînd îngrozitoarele torturi la care sînt supuşi ţăranii, ca să li se smulgă datoriile. Şi nici declamîndu-şi cu emfază scopurile pe care vrea să le atingă ; dar — evident — aceasta nu e atît o problemă a psihologiei eroului, cît a experienţei de analist a autorului.

Fapt este că, în peisajul social al Ţărilor Române de la începutul secolului trecut, Dinu Păturică reprezenta o categorie extrem de virulentă ; şi drumul său spre înavuţire şi spre rangurile boiereşti este descris cu o mare precizie a detaliilor. Din substanţa sufletească a personajului lui Filimon îşi trag obîrşia şi Tănase Scatiu (care îşi împlineşte şi visul de mărire — ajungînd deputat, şi pe cel de înălţare socială — căsătorindu-se cu fiica unei vechi familii de boieri), şi Iancu Urmatecu din *Sfîrşit de veac în Bucureşti*, şi chiar Stănică Raţiu al lui G. Călinescu. Ambiţia de a reconstitui o epocă socială, de a-i scrie «cronica», va deveni o trăsătură importantă a operei multor scriitori europeni pînă mai tîrziu, către sfîrşitul secolului. Împrejurarea va fi cu atît mai semnificativă cu cît unele dintre aceste «romane-frescă» vor fi construite în jurul unor episoade ale războaielor napoleoniene : momentul determinase schimbări prea adînci în istoria multor ţări pentru a putea fi repede uitat. Împăratul era, însă, privit de oamenii celei de-a doua jumătăţi a veacu-

[1] George Călinescu, *Istoria literaturii române. Compendiu*, Bucureşti, 1968, p. 134.

lui cu mai multă luciditate decît o făcuseră cei din generația lui Fabrice del Dongo. Războiul însuși va fi lipsit de orice strălucire, efortul scriitorilor de a-l demitiza traducîndu-se printr-o atitudine fățiș antiromantică.

Acesta e cazul romanului *Înaintea furtunii* al lui Theodor Fontane ; scrisă la șaizeci de ani după evenimentele despre care scriitorul (născut în 1819) își aducea aminte că, în vremea copilăriei lui, «erau povestite ca niște întîmplări dintr-o altă lume» [1], cartea își plasează acțiunea în iarna lui 1812—1813. Eșecul campaniei din Rusia prilejuiește recrudescența rezistenței antinapoleoniene în Prusia. Momentul culminant al romanului îl constituie atacul împotriva garnizoanei franceze din Frankfurt-an der-Oder, un atac care se dovedește a fi fost rău organizat și se încheie cu o înfrîngere răsunătoare.

Dar centrul de greutate al romanului îl formează «nu atît războiul, care îi apare lui Fontane sălbatec și trivial» [2], cît și relevarea fundalului social și literar al vremii, problemele sociale și naționale ce confruntau principatele germane. Eroii cărții, Bernd von Vitzewitz, fiul său, sau poetul Hansen-Grell, sînt foarte departe de entuziasmul contemporanilor lor, eroii lui Hugo și ai lui Stendhal. Dar scopul mărturisit de scriitor era nu acela de «reconstituire a faptelor, ci de a dezvălui felul în care gîndeau și vorbeau despre război oamenii de rînd, cum își petreceau viața în acele clipe cînd mareea amenințătoare a istoriei urca, urca mereu, gata să-i acopere» [3].

Se exprima aici o concepție despre istorie și un sens al valorilor care sînt prin excelență umane : chiar și în umbra marilor evenimente, «micile fapte adevărate» (proslăvite cîndva și de Stendhal) își urmează cursul și investesc biografiile cu un înțeles constant : acela al puterii de supraviețuire a oamenilor. De aceea se și explică împrejurarea că, în această carte cu atîtea personaje, nu apare nici un *erou*, nici

[1] Cf. Joachim Remak, *The Gentle Critic*, Syracuse, 1964, p. 32.

[2] H. B. Garland, *Theodor Fontane*, în antologia de studii critice *German Men of Letters*, Londra, 1961, p. 221.

[3] Cf. *ibid.*, p. 222.

măcar în sensul energiilor sufleteşti concentrate spre o ţintă greşită, ca acelea ale lui Rubempré, Rastignac sau Sorel. Ceea ce, pentru un roman despre care, pe bună dreptate, s-a observat că «e conceput în tradiţia lui Scott» [1], ar părea, la prima vedere, cel puţin ciudat.

Sceleratul

Foarte adesea (mai ales la Balzac), acţiunile arivistului sînt vecine cu abjecţia ; cinismul este o condiţie esenţială a reuşitei sale. Ceea ce urmăreşte el, e să-şi depăşească propria condiţie socială şi, pentru împlinirea acestui plan, orice mijloace i se par potrivite. Dar sînt şi alte personaje pentru care crima sau intriga meschină sînt determinate de alte mobiluri : uneori de simpla bucurie de a face rău, alteori de dorinţa răzbunării. Înclinaţiile lor malefice sînt folosite de unii indivizi lucizi (şi nu ni-l putem imagina pe Ivan Karamazov fără Smerdiakov), sau de nişte pătimaşi ai parvenirii sociale (precum Rastignac sau Rubempré, de fapt victime ale sataniculuí Vautrin).

La Dickens, însă, la care inflexiunile romantice sînt mai frecvente (şi, cîteodată, decisive în structurarea personajelor), sceleraţii apar ca nişte efecte de umbră intensă, pentru a scoate mai bine în relief calităţile eroilor «buni». Meschinul arivist ratat Compeyson este, în *Marile speranţe*, replica generosului şi primitivului Magwitch ; intrigantul şi lacomul Uriah Heep, sadicul domn Murdstone din *David Copperfield* relevă, prin contrast, umanitatea lui Pegotty sau a lui Micawber ; Pecksniff, Ralph Nickleby, Dombey îşi află şi ei răspunsul în bunătatea şi ingenuitatea unor alte personaje care, în cele din urmă, în virtutea optimismului întrucîtva convenţional al scriitorului, vor aduce victoria principiului binelui. De aceea, pentru că ele corespund mai mult dorinţelor scriitorului decît comportării tipurilor reale în lumea din care au fost desprinse, sceleraţii din opera lui Dickens au ceva care «îi apropie de lumea fantastică a basmelor cu vrăjitori răi» [2] ; dar cine nu e, oare, de acord cu Chesterton

[1] Harrey W. Hewett-Thayer, *The Modern German Novel*, Freeport, 1967, p. 26.

[2] Ross H. Dabney, *Love and Property in the Novels by Dickens*, Berkeley, 1967, p. 129.

pentru care «aceste abstracțiuni» dau însăși măsura bunătății scriitorului ?

Dar, dacă personajul dickensian ar putea fi așezat în categoria pe care un istoric și teoretician literar ca E.M. Forster a numit-o a «personajelor plane», cu totul altfel se înfățișează eroul balzacian ; Jacques Collin, alias Vautrin, alias Trompe-la-Mort, este — cu siguranță — unul din acele personaje care, tot cu vorbele lui Forster, se poate chema «rotund». Relieful i-l dă tocmai autenticitatea ; Balzac «nu vorbește niciodată despre el, fără să se cutremure» [1]. El are, parcă, o statură supraomenească, este întruparea concretă a principiului răului care, în *Pielea de șagri* sau în *Melmoth împăcat*, părea de esență supranaturală. Pe parcursul întregii *Comedii umane* (pentru că Vautrin apare în mai multe romane ale ciclului), trecutul fostului ocnaș nu e foarte limpede. Se știe doar că, în tinerețe, a fost condamnat pentru un fals. Dar, așa cum observă comentatorii, el nu pare a fi omul care să se fi făcut vinovat numai de o singură crimă. De altfel, cînd apare pentru întîia dată, în *Moș Goriot* (evadase de curînd din închisoare), Vautrin e vizitat, noaptea, de indivizi cu înfățișare suspectă care discută cu el în șoaptă. Mai tîrziu, misterul va fi dezlegat : unii hoți, aflați în închisoare, i-au încredințat lui Vautrin însărcinarea de a se ocupa de afacerile lor, «vremelnic întrerupte de sentința judecătorilor». În rest, însă, el e un personaj jovial, și unii convivi, doamna Vauquer îndeosebi, îl prețuiesc foarte mult.

Pînă aici, personajul balzacian corespunde întru totul portretului romantic al pușcăriașului care își urmează preocupările, și după evadarea din închisoare, fără să-i pese de reacția posibilă a societății. Dacă Vautrin ar fi doar atît, cu siguranță că figura lui, deși desenată cu admirabilă precizie, nu ar fi mult mai interesantă, să spunem, decît cea a lui Compeyson ; dar uimitoarea sa biografie, forța cu care pune în mișcare răul latent în conștiințele celor din jur, amestecul de cinism și de duioșie fac din el, cu adevărat, un personaj de o talie supraomenească, așa cum e îndeobște privit de critica balzaciană. După ce în-

[1] Félicien Marceau, *op. cit.*, p. 299.

cearcă (fără succes imediat) să facă din Rastignac un asociat al planurilor lui, după ce e arestat şi evadează încă o dată, după ce-l ucide pe abatele Herrera (un agent secret spaniol) şi-şi însuşeşte identitatea lui, îl cunoaşte pe Rubempré, devine protectorul, sfătuitorul şi copărtaşul său la moartea Estherei. Arestat încă o dată, după eliberare e numit şef al poliţiei (post pe care-l va deţine vreme de cincisprezece ani).

Balzac pornea de la nişte întîmplări adevărate, deşi incredibile. Se ştia foarte bine că Vidocq, care fusese multă vreme şef al poliţiei, provenea dintr-un fost ocnaş, iar Cogniard, un evadat din închisoare, furase hîrtiile unui conte de Sainte-Hélène Pontis şi, sub acest nume, făcuse o strălucită carieră militară sub Napoleon, care-l avansase colonel, trecuse de partea Bourbonilor şi, în tot acest timp, fusese şi căpetenia unei bande de tîlhari, pînă în 1817, cînd a fost prins. În *Moş Goriot* şi în *Splendoarea şi mizeria curtezanelor* se vorbeşte şi de un Bibi-Lupin (apărînd, la început, sub inofensivul nume de Gondureau) care, de asemenea, ajunsese, din puşcăriaş, şef al poliţiei. Dar Vautrin «nu este numai un criminal, el e însăşi crima»[1]. Ceea ce e adevărat şi din punctul de vedere al lui Balzac: cînd, în *Splendoarea şi mizeria curtezanelor*, Vautrin stă de vorbă cu Grandville, procurorul general, romancierul comentează: «Aceşti doi oameni, CRIMA şi JUSTIŢIA, stăteau faţă în faţă» (sublinierea aparţine lui Balzac). El «nu mai e un om» (se spune în *Moş Goriot*), «ci arhetipul unui întreg trib degenerat, al unui popor sălbatec şi logic, brutal şi suplu... Un poem infernal... Arhanghelul căzut.» Crima e elementul său natural, şi Vautrin se mîndreşte că trăieşte în afara legii: «Sînt singur împotriva guvernului, cu toate tribunalele lui, cu toată poliţia şi bugetele lui şi îmi bat joc de toate astea». El nu e departe, astfel, de tipul romantic al brigandului, un fel de Robin Hood; «se bucură — se spune despre Vautrin, tot în *Moş Goriot* — de întreaga suveranitate pe care i-o conferă cinismul gîndurilor şi acţiunilor sale, de forţa unei constituţii deprinse cu toate».

[1] Félicien Marceau, *op. cit.*, p. 292.

Dar lui Vautrin nu-i este de ajuns să se desfete doar el cu propriile-i crime ; caută acoliți, e un fel de «profesor de crimă» [1], «un contract antisocial» [2].

Ticăloșia devine, în romanul dostoievskian, nu numai o crimă, nu numai «un contract antisocial» ; ea e antiumană, e diabolică, e în afara ființei omenești. Un Feodor Karamazov sau un Smerdiakov sînt «blesteme împotriva umanității» [3] ; însăși înfățișarea le e respingătoare, nu are nimic din strania măreție satanică a unui Vautrin. De pildă, Karamazov-tatăl, care a dus o viață de parazit (de «linge-blide»), e «un om de nimic, destrăbălat și dezordonat», îmbogățindu-se pe seama averii soției lui. Cămătar nemilos, antreprenor al prăvăliilor de băuturi, nu cunoaște decît două plăceri ; dezmățul și bufoneria. Silit, la început de împrejurări, continuă să se prefacă, să aibă false crize de furie, numai din dorința de a-i face pe ceilalți să sufere. Portretul lui e convingător : un obraz cu cărnuri moi, cu pungi sub ochii mici, în care sclipește răutatea, «un aer de om destrăbălat și respingător... o gură mare, de carnivor, cu buze umflate, deschizîndu-se și lăsînd să se vadă resturi de dinți, negre și putrede». Și, totuși, el e foarte mîndru (cu o inconștiență în care se amestecă hidosul și burlescul) de propria-i înfățișare, socotind că «seamănă cu un patrician din vremea decadenței Romei». O «paiață obscenă», care «se tăvălește în desfrîu» și care-și terorizează copiii. Fiul lui natural, Smerdiakov, nu i-a moștenit caracterul ; sau, cel puțin, a adăugat ticăloșiei tatălui o ipocrizie foarte primejdioasă.

Slujindu-i de servitor, de spion, încurajîndu-i lubricele orgii, Smerdiakov încearcă, în același timp, să-i cîștige de partea sa pe Dmitri și pe Ivan, pozînd în victimă a bătrînului. Și, în vreme ce fratele mai mare, Dmitri, îl alungă cu vorbe de ocară, Ivan îl transformă, fără voia sa, într-un complice. Explicîndu-i propria teorie că «totul e îngăduit, de vreme ce Dumnezeu nu există», el nu-și dă sea-

[1] Philippe Bertault, *Balzac. L'Homme et l'oeuvre*, Paris, 1946, p. 376.

[2] Félicien Marceau, *op. cit.*, p. 293.

[3] Donald Fanger, *Dostoevski and romantic realism*, Cambridge, 1965, p. 227.

ma de efectul pe care ea îl poate avea asupra unui individ cu o inteligență limitată ; rezultatul e că Smerdiakov îl ucide pe bătrînul Karamazov, dar făcînd în așa fel încît bănuiala să cadă asupra lui Dmitri. Și, în cele din urmă, se sinucide.

Cei doi scelerați sfîrșesc, astfel, pierind de o moarte mizerabilă, reflex al concepției lui Dostoievski despre responsabilitatea omului a cărui menire e, mai presus de orice, bunătatea.

Avarul

Psihologia avarului nu este, bineînțeles, o descoperire a literaturii secolului al XIX-lea ; de la *Aulularia* lui Plaut, tipurile de zgîrciți, uneori grotești, alteori nocivi, au prilejuit creații dintre cele mai felurite. Dramatismul vieții lor sufletești, complexitatea relațiilor lor cu oamenii, într-o epocă în care banul reprezintă valoarea supremă, acestea sînt contribuțiile realismului la definirea unui personaj tradițional. Nu e, poate, lipsit de interes să observăm că, pînă în secolul al XIX-lea, figurile cu adevărat memorabile de avari erau înfățișate de literatura dramatică ; și Barabas al lui Marlowe, și Shylock al lui Shakespeare și Harpagon al lui Molière declanșează conflictul unor opere destinate reprezentării pe scenă. Fără îndoială, aceasta e și o consecință a faptului că sfîrșitul secolului al XVI-lea și întregul secol al XVII-lea au creat, mai ales, drame ; dar ceea ce atrage atenția e că, vreme de două veacuri, tipul zgîrcitului apare îndeajuns de palid în literatură, pentru a se impune din nou într-o epocă în care acumularea banului devenea iarăși o preocupare frecventă, un mijloc de a dobîndi putere. Excepție făcînd, poate, eroul lui Molière — construit în spiritul esteticii clasiciste, pe o trăsătură dominantă —, celelalte tipuri de avari, chiar și cel al lui Marlowe, dramaturg ale cărui opere înfățișează personaje titanice, obsedate de împlinirea unei voințe inflexibile (deci, arhitecturate și ele pe o singură trăsătură de caracter), nu sînt îndrăgostiți de bani *în sine* ; banul e sortit numai să le mijlocească atingerea unor scopuri pe care li le hotărăsc ura sau dorința de răzbunare.

Ceea ce unește aceste creații ale epocilor mai vechi cu eroii romanului secolului al XIX-lea este înfățișarea banului ca o forță satanică, dezlănțuind patimi neomenești sau corupînd pe cei mai slabi de înger (cazul lui Philip Pirrip, celebrul Pip din *Marile speranțe*, este revelator din acest punct de vedere). Chiar și cînd personajul e caricaturizat, precum Pliușkin sau Korobocika din *Suflete moarte*, evoluția lor nu poate să nu ne înfioare ; cu siguranță, însuși cadrul fantastic al «poemului» gogolian conferă acestor personaje un accent straniu. Însă ele trăiesc, în realitate, o dramă ; și amintirile unei copilării atît de violent contrastante cu mizeria morală a bătrîneții obsedate de mirajul banului îl umanizează dureros pe Pliușkin. La personajul lui Gogol, avariția este o manie ; el nu poate înțelege viața fără această preocupare permanentă pentru avere. Este «un caz al patologiei morale», cum ar fi spus Ortega y Gasset, care folosește definiția în legătură cu unele personaje balzaciene. [1]

Brutal și cinic, domnul Sorel, tatăl lui Julien, oferă o imagine și mai respingătoare a dezumanizării sub efectul dragostei de bani. El nu este un avar în sensul strict al cuvîntului ; mai mult decît atîta, instinctul agonisirii avuției e declanșat la el de o atavică spaimă de sărăcie. Rezultatul e, însă, monstruos ; scena vizitei sale la închisoarea în care Julien își așteaptă moartea e de-a dreptul înfricoșătoare : tatăl și-a pierdut orice urmă de sentiment patern și-și ceartă cu asprime fiul (pe care, odinioară, îl numea «cîine tocilar», pentru că îl vedea citind), în această clipă de adîncă suferință. Însă, îndată ce înțelege că Julien «a pus deoparte ceva bani» care, de drept, îi vor reveni, domnul Sorel își curmă nemilostivele reproșuri.

Romanul balzacian este cel care sugerează adevăratele proporții ale acestei manii, devenită primejdioasă pentru toți cei din jur. Avariția este, aici, agresivă, ca în cazul lui Félix Grandet, de pildă. Fostul dogar care își agonisise averea prin muncă onestă, își petrece ultimii ani într-o casă tăcută, «ostilă ca o fortăreață» și care are ceva din aerul locuinței lui Pliușkin. El își impune legile halucinante ale

[1] *The Dezhumanization of Art and Other Writings on Art and Culture*, New York, p. 63.

unei avariții neobișnuite, cu gesturile unui adevărat tiran. Halucinante tocmai pentru că sînt perfect calculate, metodice : zilnic, împarte alor săi alimentele trebuitoare pentru întreaga zi, nu vizitează pe nimeni, de spaimă ca nu cumva să fie obligat, la rîndu-i, să invite pe cineva la masă. Aversiunea lui față de ceea ce i se pare a fi un exces se manifestă și în gesturile cu care potolește orice mișcare mai vie, orice zgomot ceva mai puternic ; toate trebuie să fie ordonate în lumea asta, nimic să nu depășească obișnuința.

Dar aceste impulsuri, «provenite din raporturile sale de comerț, dintr-un fel de meticulozitate glacială», sfîrșesc prin a se transforma în monomanie. Ceasuri în șir, încuiat în odaia lui, Grandet își contemplă monedele de aur, și «vederea lor îl încălzește». Poate că această lăcomie să nu fie, la acest «bătrîn, pînă atunci perfect echilibrat, stăpîn pe el însuși», altceva decît «materializarea unui egoism imperios», o analiză a «dorinței de a domina» [1]. Dar nu e, oare, simptomatic că acest egoism și această dorință de a domina se manifestă într-o avariție, într-o dragoste de bani cu adevărat sordidă ? Sacrificînd viața propriei fiice, disprețuind întreaga umanitate, bătrînul Grandet dezvăluie una din laturile cele mai tragice ale unei manii asupra căreia Balzac va reveni cînd va crea unul dintre cele mai pregnante portrete ale întregii *Comedii umane :* Jean-Esther van Gobseck. Numele său a ajuns să înfricoșeze, oamenii încearcă să se ferească de orice legătură cu acest «demon» ; iar Gobseck se desfată cu această faimă pe care, conștient, o sporește fără contenire. Omul «care a devenit aur» este, evident, înrudit nu numai cu bătrînul Grandet, dar și cu Harpagon ; însă el a construit o întreagă filozofie, al cărei temei rămîne tot setea de putere, ca la atîția alți eroi balzacieni. În felul său, Gobseck e un arivist refulat ; dar, la el, mizantropia a fost cea care a biruit. Banul e un mijloc nu doar de a supune oamenii, dar și de a-i umili ; și se pare că nici o bucurie a lui Gobseck nu o întrece pe aceea de a-i vedea pe cei care se cred atotputernici căzînd la picioarele sale. Întreaga lume a Parisului elegant

[1] E. J. Oliver, *op. cit.*, p. 81.

își dezvăluie, în odaia cămătarului, micimea sufletească ; toate dedesubturile unei vieți aparent strălucitoare sînt date aici în vileag, întunecate și triste.

«Foamea de aur» a lui Gobseck este, fără îndoială, de proporții fantastice : ea l-a determinat să caute banii pînă în îndepărtata Oceanie. Banul, care-l ajută să-i cunoască pe oameni, îi îngăduie — în același timp — să-și păstreze «o impasibilitate suverană și ironică» față de «marionetele care se văd obligate să recurgă la el». Astfel, cămătarul-filozof (asemănător unui alt personaj dintr-un roman scris în aceeași vreme, anticarul din *Pielea de sagri*) propovăduiește dobîndirea supremei puteri asupra oamenilor prin mijlocirea «singurului element care nu face nici un compromis cu viața».

Gobseck nu apare (cu excepția romanului căruia îi dă titlul, roman scris în 1830) decît rareori în acțiune ; dar el e pretutindeni prezent, hotărăște destine, aduce cu sine păcatul, crima, durerea, remușcarea. În urma sa rămîne «ruina, care e sfîrșitul inevitabil al tuturor pasiunilor».

Hagi-Tudose al lui Delavrancea este, negreșit, un nefericit. «Săracul nenea Hagiul, ce bogat este !» exclamă cineva, definind drama avarului. E drept că el e «un avar fantastic, delirant» [1], dar în portretul său nu sînt numai trăsături ale unei «caricaturi mitologice». Se pot regăsi (evident, cu mai puțină intensitate dramatică) unele elemente care-l amintesc pe bătrînul Grandet ; dar tragedia nepoatei sale nu atinge, bineînțeles, pe aceea a Eugeniei. Și aceasta pentru că, în străfundul sufletului, Hagiul păstrează o anume bunătate pe care numai dragostea lui pentru aur, egoismul propriu oricărui zgîrcit o împiedică să se exteriorizeze. Caricaturală (dar în spiritul clasicist în care e conceput și Harpagon) e, fără îndoială, intenția de a tăia coada cotoiului, ca să se poată închide ușa mai repede și să nu se risipească, astfel, căldura. Dacă își pierde individualitatea (ceea ce este întru totul adevărat), aceasta se întîmplă, după părerea noastră, pentru că întreaga sa construcție e în spiritul tradiției molierești, încorporînd absolutul unor atitudini umane.

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 203.

Judecat în felul acesta, și Gobseck, fantasticul cămătar, mizantrop și cinic, se desface de individualitate si devine un simbol.

Inocentul

În această lume în care destinele indivizilor sînt hotărîte de atotputernicia banilor, în care totul se supune legilor nemilostive ale comerțului, sentimentele și conștiința fiind socotite «prejudecăți dăunătoare» [1], sînt și oameni care refuză deliberat să se adapteze. Căutătorul de adevăr, cel care încearcă să stabilească valori mai înalte, opunîndu-le celor create de lumea contemporană, face parte din această categorie, ca și *raisonneur*-ul tolstoian, de exemplu, țăranii romanelor sale întrupați atît de pregnant de Platon Karataiev. Dar sînt și alții a căror inadaptabilitate provine dintr-o mare naivitate ; ei își plăsmuiesc o lume pe măsura propriei lor psihologii și li se pare cu totul nefiresc ca oamenii să fie altfel decît buni, generoși, dezinteresați. Trezirea la realitate este, de multe ori, tragică ; alteori, ei rămîn de o impresionantă puritate, de o naivitate pe care lumea nu poate decît foarte rar s-o decepționeze. Pentru că ei și-au creat o lume a lor, radioasă, întemeiată pe frumusețe, și nu mai pot fi frustrați de această fericire.

Așa sînt, de pildă, unele dintre personajele lui Dickens. «Comparată cu viața lor lăuntrică — spunea despre ele Chesterton — viața socială, celebritatea, înțelepciunea sînt, prin însăși natura lor, limitate, și reci, și mărunte.» [2] Scriitorul care, tot după părerea lui Chesterton «a creat cîte un personaj demonic în fiecare din cărțile lui» [3], a creat, deopotrivă, și cîte un personaj de o desăvîrșită inocență, a cărui atitudine față de viață se traduce printr-o totală bună-credință și dorință de a fi util. Chiar și la generosul Dickens acești eroi, priviți cu îngăduință, cu un surîs ușor amuzat, devin adesea burlești, naivitatea lor se demonstrează a fi, de fapt, o incapacitate de a înțelege adevăratul

[1] Mario Praz, *The Hero in Eclipse in Victorian Fiction*, Londra, 1956, p. 388.
[2] G. K. Chesterton, *Charles Dickens*, New York, 1913, p. 265.
[3] *Ibid.*, p. 286.

sens al lucrurilor. Eroii aventurilor picareşti ale Clubului pickwickienilor sînt, de la bun început, înfăţişaţi ca nişte oameni cu preocupări bizare, cu totul desprinşi de realitate. Desigur, romanul nu şi-a propus să depăşească, în nici un fel, comicul (mai ales comicul de situaţii) şi, în felul acesta, eroii nu pot fi adevărate caractere. Dar se cuvine să observăm că, aproape fără excepţie, naivii lui Dickens aparţin acestei categorii a burlescului ; ei au propriile lor necazuri, viaţa nu se desfăşoară, nici pentru ei, fără drame. Numai că dramele sînt construite la dimensiunile miniaturale ale unei existenţe mărunte. Şi nimeni nu poate să nu înţeleagă de ce, în urmă cu aproape un secol şi jumătate, cititorii zîmbeau aflînd de procesul bietului domn Pickwick.

Oricît de mult ar semăna domnul Micawber cu modelul său real, cu John Dickens, tatăl scriitorului, e cu neputinţă să nu observăm stăruinţa cu care trăsăturile sale de caracter sînt îngroşate pînă la transformarea sa într-o caricatură benignă. Acţiunile lui sînt caracterizate prin aceeaşi definitivă ruptură între imaginea lumii, aşa cum şi-o închipuie el, şi cea adevărată. Naivii dickensieni sînt priviţi cu o anume duioşie ; pentru că, aşa cum crede Chesterton, ei cuprind în lumea lor sufletească tot ce e mai bun în noi înşine, tot ceea ce reprezintă modelul nostru de bunătate şi de generozitate. Poate că, din acest punct de vedere, personajul cel mai reprezentativ rămîne umilul şi neîndemînaticul Joe Gargery, fierarul blajin din *Marile speranţe*. Stîngăcia lui e expresia unei mari timidităţi, a spaimei de a nu stingheri, de a nu stîrni supărarea cuiva ; terorizat de apriga-i soţie, el e mereu speriat de gîndul că ar putea-o mînia, nu numai pentru că ştie foarte bine urmările pe care le are asupra lui însuşi o asemenea izbucnire de supărare a ei, dar şi pentru că are convingerea că el e singurul vinovat de toate cele întîmplate. Puritatea lui e aceea a unei creaturi naturale, în sensul pe care ecourile gîndirii lui Rousseau le-au căpătat în literatura dickensiană ; pus în contrast cu Pip, asupra căruia banii acţionează în chip atît de nefast, Joe îşi păstrează nealterate marile sale însuşiri sufleteşti, pentru că trăieşte la sat, acolo unde — departe de toate relele pe care le aduce civilizaţia burgheză — îşi va regăsi liniştea şi eroul principal al cărţii lui Dickens.

Personajele acestea sînt un fel de «monștri blînzi», de o inocență aproape nefirească. A apărut, de aceea, surprinzătoare apropierea pe care unii comentatori au relevat-o între eroii lui Dickens și cei ai lui Dostoievski. Pentru că, la scriitorul rus, inocența înseamnă sfințenie, înseamnă milă, generozitate în înțelesul înalt al sacrificiului de sine. Uneori, aceste comparații erau lipsite de un temei real, precum aceea sugerată de Lionel Trilling: «Influența lui Dickens asupra lui Dostoievski nu este, poate, demonstrată nicăieri într-un chip mai amănunțit decît în asemănările dintre Blandois (personaj din *Micuța Dorrit*, carte pe care, așa cum s-a demonstrat, e mai mult decît sigur că Dostoievski nu a citit-o, *n.n.*)... și Smerdiakov» [1]. Alteori, sînt implicate personaje fără vreo prezență deosebit de caracteristică, precum generalul Ivolghin din *Idiotul*, despre care s-a spus că «îl amintește pe Micawber, cu una sau două trăsături ale lui William Dorrit» [2]. Poate că numai paralela între martirajul micuței Dorrit și cel al prințului Mîșkin [3] să cuprindă mai mult adevăr. Dar e limpede că, la Dostoievski, înțelesul acestei purități sufletești este cu mult mai adînc și că atinge sfere sufletești ale unei umanități de o cutremurătoare frumusețe morală, învecinată cu supranaturalul. Așa este, de pildă, Alioșa Karamazov, care, inițial, trebuia să fie eroul *Vieții unui păcătos*, carte rămasă în stadiul de proiect, căreia *Frații Karamazov* ar fi trebuit să-i fie doar o introducere. Așa se explică pentru ce nu-l cunoaștem pe Alioșa decît în «sfințenia» lui originară, «care, în concepția autorului, ar fi fost urmată de o lungă perioadă de încercări teribile, și — numai după aceea, la sfîrșitul vieții — eroul s-ar fi întors la sfințenia sa primordială».

Fiul unei femei tinere, de o mare timiditate și inocență, pe care soțul ei, Feodor Karamazov, a aruncat-o cu bunăștiință, cu sadism, pradă desfrîului, Alioșa «poartă acest dublu semn: al purității mamei și al „destrăbălării karamazoviene" a tatălui». Așa cum apare în roman, el e încă

[1] Lionel Trilling, *The Opposing Self*, New York, 1955, p. 57.

[2] Mario Praz, *op. cit.*, p. 22.

[3] J. Hillis Millar, *Charles Dickens, The World of His Novels*, Cambridge, 1958, p. 240—243.

sub influența firii mamei sale, păstrîndu-și marea frumusețe sufletească pe care, abia mai tîrziu, așa cum plănuia Dostoievski, avea s-o tulbure tragic moștenirea temperamentului tatălui său. El nu e un fanatic, nici un mistic, și faptul a fost adesea subliniat: «sufletul său, îndrăgostit de ceea ce e uman», aspiră să iasă «din crudele tenebre ale acestei lumi, la lumina iubirii». Așa încît, cînd nu mai avea decît un an pînă să-și termine școala, Alioșa intră la călugărie, sperînd să afle această dragoste supremă în mănăstire. Aici, își consacră întreaga admirație pasionată a sufletului său starețului Zosima, personaj care i se pare că reprezintă însuși idealul frumuseții sufletești și al sfințeniei. Dar, pe patul morții, Zosima îi poruncește să părăsească mănăstirea și «să-și facă ucenicia în lume, printre oameni». Numai după aceea, după ce va fi pus la încercare de viață și va ieși biruitor, se va putea întoarce în mănăstire.

Alioșa «crede în miracol ca într-un act de justiție supremă»; și, cînd bagă de seamă că trupul starețului pe care-l priveghea în noaptea morții începe să se descompună, el suferă nu numai pentru că descoperă, astfel, existența morții, dar și pentru că idealul său, întrupat de stareț, se dovedește a fi și el supus legilor pămîntești. Credința lui în transcendentalitatea frumuseții sufletești, a bunătății, se clatină. Și, cu toate că Dostoievski face din Alioșa un purtător al propriilor sale idei despre religie, al «credintei pure», el nu îl transformă într-o abstracțiune. Comentatorii au observat cît de precis e desenat portretul acestui adolescent frumos, voinic, «cu obrajii roșii, cu ochii verzi-cenușii, limpezi și luminoși». Dragostea lui pentru oameni se tălmăcește, de fapt, printr-o încredere nemărginită, dar care — André Gide a relevat faptul — «nu e echivalentă cu naivitatea». Nu-i judecă pe oameni, «îi acceptă așa cum sînt», «fără să se teamă de ei, nici să se mire», răscumpărîndu-și, însă, încrederea cu o profundă tristețe. Scenele de desfrîu din casa tatălui îl dor, însă el nu intervine în nici un fel, ci numai «se îndepărtează, fără nici un gest de dispreț, fără să-și rostească gîndurile».

Dostoievski îi atribuie acestui tînăr, căruia îi lipsește cea mai elementară experiență a vieții, o adîncă pătrundere psihologică, venind din marea lui puritate și inocență. Știe foarte bine că Dmitri nu e asasinul tatălui lor, și,

înainte ca Ivan să-şi dea pe faţă gîndurile, înainte de a se învinui că el e autorul moral al asasinatului, înainte — poate — ca aceste gînduri să fi prins măcar a se contura în mintea fratelui său, Alioşa îi spune : «Nu tu l-ai ucis».

În această lume chinuită, bîntuită de patimi, în care oamenii sînt mînaţi de reacţii violente, Alioşa pare a fi cel care «apără aceste firi nefericite, pe tatăl său şi pe cei doi fraţi, gata oricînd să se nimicească între ele». Şi, deşi nu izbuteşte s-o facă, deşi încercările sale de a-i linişti şi de a-i consola pe oameni eşuează, simpla lui prezenţă e o mărturie a unei umanităţi mai bune, a unei speranţe în viitorul oamenilor. Şi, indiferent de sensul pe care Dostoievski îl dădea acestui mesaj de bunătate şi de frumuseţe morală, dimensiunile la care sînt proiectate aceste însuşiri fac din Alioşa una dintre cele mai tulburătoare creaţii ale romanului universal.

Din aceeaşi familie spirituală, dar de o mai intensă trăire lăuntrică, face parte şi prinţul Lev Nikolaevici Mîşkin, eroul romanului *Idiotul*. Prin el, Dostoievski a intenţionat să creeze «un personaj în întregime pozitiv... o natură frumoasă în întregul înţeles al cuvîntului», aşa cum istoria literaturii universale n-a mai creat decît unul singur : Don Quijote. În acelaşi timp, scriitorul a urmărit să facă din Mîşkin o expresie a ideilor sale despre creştinism, înzestrîndu-l cu acea inteligenţă care, în concepţia sa, era «cea mai înaltă virtute a fiinţei omeneşti : inteligenţa inimii». Mîşkin e un bolnav ; dar bunătatea, puritatea sufletească fac din el o făptură omenească întru totul excepţională, ale cărui însuşiri dobîndesc o intensitate aproape nefirească. Spre deosebire de Alioşa, pentru el bunătatea e o virtute activă care trebuie să transforme conştiinţele. Şi, în contact cu el, oamenii devin de o sinceritate pe care nu şi-ar fi bănuit-o nici ei ; în jurul său totul începe să tindă spre bunătate şi spre puritate. El e convins că puterea purificatoare stă în suferinţă ; în ceea ce-l priveşte, e de «o umilinţă absolută, lipsit de cea mai măruntă urmă de orgoliu», în asemenea măsură, încît nimeni nu-l poate umili, propria-i umilinţă fiind mai presus de înţelegerea omenească. I se pare că «ideile cele mai înalte pot fi compromise de o exprimare în care nu pătrunde o fărîmă de

geniu» ; şi, de aceea, ezită să le formuleze, crezînd tot timpul că le poate falsifica, vorbind despre ele.

Mîşkin e un iluminat ; Dostoievski a vrut să-i atribuie propriile-i idei despre opoziţia între «spiritualitatea rusă» şi «materialitatea occidentului». Din această perspectivă filozofică, desigur, concepţiile dostoievskiene pot fi (şi au şi fost adesea) puse la îndoială. Dar aceasta nu atinge frumuseţea morală a eroului său, aproape inumană, a acestui erou capabil să iubească «pentru suferinţa infinită» pe care o desluşeşte în existenţa Nastasiei Filipovna, de pildă. Însă el nu poate înfrînge răutatea sălbatică, acest sentiment «care izbucneşte pe neaşteptate, de pretutindeni, şi-i copleşeşte pe oameni» ; n-a izbutit s-o salveze nici pe Nastasia, nici pe Rogojin şi îşi va sfîrşi zilele în Elveţia, departe de acea «spiritualitate rusă» ale cărei contingenţe omeneşti, de fapt, nu le înţelesese.

Prin Dostoievski, puritatea atinge o culme a intensităţii dureroase, care respinge burlescul, chiar şi pe cel plin de duioşie al lui Dickens. Eroii dostoievskieni sînt, incontestabil, înaintaşi ai celor din literatura existenţialistă, de care îi uneşte aspiraţia dureroasă spre absolut, conştiinţa suferinţei. Din acest punct de vedere, chiar dacă, uneori (precum Mîşkin), ei încearcă să dăruiască oamenilor bunătatea şi frumuseţea, eşuează ; pentru că existenţa umană nu poate fi înţeleasă doar în aspiraţiile ei generale, fără a i se urmări determinările concrete, în lumea materială în care se constituie ca valoare supremă.

II.

Realismul critic

de

SORIN ALEXANDRESCU

SCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Retorica romanului realist

Ideologia literară a realismului, funcţionînd în cîmpul general ideologic al secolului al XIX-lea, s-a constituit ca doctrină literară cvasi unitară (cf. cap. I) prin convergenţa unor *deziderate* individuale, ca şi a unor imperative obiective ale epocii. Noua civilizaţie burgheză, liberalismul economic, industrializarea şi urbanizarea, democratizarea vieţii publice şi crearea unor state naţionale moderne (Italia, Germania, România etc.), prezenţa din ce în ce mai marcată a proletariatului şi marxismului ca alternativă la prosperitatea burgheză, au drept necesar corolar pozitivismul în ştiinţă şi realismul în artă. Miturile romantice dispar dintr-o ştiinţă şi artă chemate să explice raţional şi practic noile structuri. Noua religie a faptului concret aduce un nou idol, omul social. Dramele şi exaltările lui nu mai nasc din contemplare, ci din acţiune. Individualismul său, poate încă mai exacerbat, creează şi este creat de noul mit, tot social, al *şansei*, bazat pe libertăţile burgheze în economie, viaţa socială şi politică. Verticala socială este deschisă oricui, dacă arivismul său dezvoltă o strategie eficientă. Noua civilizaţie a concurenţei este o civilizaţie *deschisă*, în raport cu cea veche, tradiţională, adică *închisă*; ceea ce Revoluţia Franceză, filozofii luminilor, în secolul

al XVIII-lea, ori napoleonismul și socialismul utopic, în secolul al XIX-lea, n-au reușit decît parțial, a reușit integral revoluția tehnică și economică, mai ales de la mijlocul veacului încolo : distrugerea vechilor structuri sociale, psihologice și apariția unora noi, esențialmente burgheze. De aici și noile preocupări ale artistului : în fața marilor răsturnări din afară, el este aproape *obligat* să *se* depășească, să treacă de la subiectivismul romantic la obiectivismul realist ; de la pînda crispată a Eului, la observarea detașată a Realului ; de la marile întrebări metafizice la constatarea modestă a cotidianului. Epoca titanilor este înlocuită cu cea a omului standard, eroul reprezentativ cu anonimul tipic. Rezultatul este dublu, după cum dublă este și valoarea obiectivă a Realului modificat. Satisfacția scriitorului în fața romanului bine făcut, a acurateții și amploarei descrierii, corespunde satisfacției omului burghez în fața operei sale, societatea burgheză democratică. Insatisfacția scriitorului în fața unei arte comune, de scrib mediocru, corespunde insatisfacției sale în fața meschinăriei acestei societăți și a alienării ascunse de iluzoria ei democrație și prosperitate, corespunde, în fond, frontului larg de nemulțumire, în Europa postrevoluționară (a doua jumătate a secolului), cuprinzînd toate nuanțele, de la extrema stîngă la extrema dreaptă, atît pe plan ideologic, cît și pe plan estetic. Cu alte cuvinte, realismul înseamnă o inevitabilă dublă perspectivă asupra lumii : afirmare și negare a ei, în funcție de însăși dubla structură de valori a acesteia. Oricum însă, există un singur mit central, Realul, și doar semnul de evocare variază, pozitiv sau negativ. Acceptarea și atacarea lumii burgheze de către scriitorul realist înseamnă un proces unic, dar cu două fațete, corelate.

Imperativul misiunii sale, și al propriei atitudini, determină scriitorul realist să adere la o doctrină care, de la Cernîșevski la Balzac, de la Flaubert la George Eliot și de la Howells la Pérez Galdós, înseamnă, în termenii lui René Wellek, «o reprezentare obiectivă a realității sociale contemporane», «inclusivă» (= fără prohibiții) față de toate aspectele acesteia : didactică, reformistă și utilizînd «tipicul» ca instrument și concept central.[1] Dacă primul capitol al

[1] R. Wellek, *Concepts of criticism*, New Haven, Yale University Press, 1963, p. 253.

lucrării de față a dezvoltat aspectele programatice ale curentului, sintetizate în definiția de mai sus, iar capitolul al treilea a urmărit principalele tipuri și motive ale prozei realiste europene, capitolul de față încearcă să meargă dincolo de *intenție* și *program,* în concretul *practicii* literare, pentru a vedea în ce măsură și cum le corespunde aceasta. Realitatea secolului al XIX-lea, ca oricare moment al evoluției realului, conținea, potențial, totul, chiar dacă unele laturi ale experienței umane eterne erau socialmente mai marcate. Dacă am văzut ce tipuri sociale au fost selecționate, ne rămîne să vedem cum a fost realizat personajul însuși. Dacă am văzut intenția destinată de a descrie ori reflecta integral lumea, ne rămîne să vedem cum a fost construit romanul pentru a funcționa panoramic. Un număr însemnat de procedee literare au folosit, mai mult sau mai puțin frecvent, scriitorilor din toate țările, pentru a-și realiza concret intențiile estetice./Dar aceste procedee, ca orice procedee artistice, din oricare altă epocă, reprezintă un *artifex* care, inevitabil, include «tratarea», deci modificarea prototipului, adică a fragmentului din Realul exterior, evocat. Ele constituie deci o *retorică a realismului* și se situează într-o zonă a creației, intermediare între programul estetic și operele finite. Mai curînd decît unicitatea fiecărei opere, pe care în limitele lucrării de față n-o putem analiza, ne va interesa deci recurența generală a unor procedee ; mai curînd decît operele literare ale realismului, *literaturitatea* realismului. Ea va fi permanent opusă *esteticii* curentului, ca și, uneori, *operelor* curentului. Cititorul va putea apoi, sperăm, să aplice tezele generale de aici propriei sale lecturi din cutare scriitor și operă a realismului din secolul al XIX-lea.

Prima întrebare care se impune este aceea referitoare la selecția operată de scriitorul realist în realitatea exterioară. Principiul unanim fiind de a reflecta *totul,* problema pare superfluă ; în fapt, ce există. Ne găsim în fața unei permanente situații-limită a artei, pertinentă cu atît mai mult în cazul unor scriitori care, teoretic, o desființează. Limita este nu numai a capacității umane de cuprindere, ci și a romanului. Infinitul Realului strivește finitul textului, și

atunci, scriitorul, trădîndu-şi anxietatea, modifică spaţiul dezbaterii : nu e vorba de a reflecta în totalitate lumea exterioară, ci de a crea *impresia* de totalitate a *reflectării* ei *în* roman. Relaţia operă-obiect devine relaţia operă-cititor, cu alte cuvinte estetica devine retorică. Oricît de inclusivă ar fi opera, ea presupune o selecţie în real, dar cititorul trebuie să rămînă cu impresia absenţei selecţiei, deci a totalităţii. Romanul realist se constituie paradoxal, dar printr-un paradox care va deveni al *Textului* însuşi : finit în raport cu Realul, el este infinit în raport cu Cititorul. Realiştii introduc un implicit «trebuie să fie» în relaţia a doua ; postrealiştii vor renunţa la obligaţia doctrinală, descoperind infinitatea nu orizontală (de cuprindere), ci verticală (de semnificaţie) a textului.

Efectul de totalitate este obţinut printr-o anumită strategie a selectării şi a construcţiei. Prima va însemna reţinerea din multitudinea formelor Realului, acelea care sînt cele mai definitorii, care au, deci, prin esenţialitatea lor, capacitatea de a lumina şi restul. A doua, va însemna o maximă lărgire a romanului, prin crearea romanului-fluviu, romanului-cronică, sau a suitei de romane de tipul *Comediei umane*.

Să ne ocupăm deocamdată de strategia selectării. Ea presupune evident o ideologie personală şi generală (a epocii), prin care cutare aspect al Realului este decretat «esenţial» şi «definitoriu». Cu alte cuvinte, din nou o situaţie-limită : scriitorul este cel care acordă semnificaţie obiectului, prin însăşi selectarea lui. Ca orice semnificaţie, şi cea literar-realistă este un act *uman*, interferenţă a unui obiect cu un subiect reflexiv. De aici, surprinzătoarele divergenţe între romancierii realişti care, contrar crezului comun («trebuia selectat... totul !»), revendică porţiuni diferite, uneori opuse, ale Realului.

Metafora critică a «maximei inclusivităţi» este oglinda : «Romanul este o oglindă purtată de-a lungul unei şosele. Cîteodată ea reflectă cerul albastru, altădată noroiul *of the puddles* (din băltoacele) de la picioarele dumneavoastră. Vreţi să acuzaţi de imoralitate omul care poartă oglinda *in his pack* (în bagajul său) ? Acuzaţi mai bine şoseaua pe care se află *puddle* sau, şi mai bine, inspectorul de drumuri, care permite ca apa să se adune şi *puddle* să se for-

meze.» [1] Această formulare celebră, din *Roşu şi negru* (1830) este însoţită de altele, la Stendhal însuşi, în prefeţele la *Armance* (1825) şi *Lucien Leuwen* (1836) [2], la George Sand, în prefaţa la *Indiana* (1832) [3], la Bielinski, în articolul *Despre poezia realistă* (1835) în care se introduce, fără insistenţă însă, corectivul punctului de vedere unic [4], la George Eliot în romanul *Adam Bede* (1859), unde se admit eventuale distorsiuni — neesenţiale — în apele oglinzii [5], şi chiar mai tîrziu, ca argument *curent*, în apărarea zolismului în Germania, de către fraţii Heinrich şi Julius Hart (1882), care încadrează motivul în tradiţia *mimesis*-ului aristotelian. [6] Explicit sau implicit, romanul-oglindă presupune celelalte principii realiste, ale obiectivităţii şi imparţialităţii. Inclusivitatea totală înseamnă deci dreptul, în numele Adevărului, de a înfăţişa, aşa cum este, lumea, chiar dacă revelarea unor aspecte necunoscute, cuprinzătoare, poate şoca opinia publică. Adevărul înseamnă teoretic cunoaştere integrală, dar, în fapt, mutarea reflectorului *şi* asupra acelor realităţi, pe care: 1) romanticii nu le-au cunoscut, 2) romanticii le-au înfăţişat sentimental şi pitoresc («urîtul» social), 3) ipocrizia socială (o anumită mentalitate «victoriană» existentă nu numai în Anglia, ci şi în toată Europa burgheză) le ascunde ori le poleieşte cu un aur fals. Fervoarea polemică împinge uşor un scriitor de la *şi*, la *numai*. Primii realişti (Balzac, Dickens), rămînînd la nuanţa *şi*, au permis Binelui şi Răului, Sublimului şi Abjectului, să polarizeze premisele într-o manieră care este încă romantică. Succesorii lor, dorind să radicalizeze realismul, au trecut, adesea fără să-şi dea seama, la nuanţa *numai*. Chiar Thackeray, dar mai ales Meredith şi Hardy, apoi Maupassant şi Flaubert, chiar Gogol, dar mai ales Cehov, Dostoievski, au înfăţişat o lume *strivită* de forţe sociale sau psihice imense, ori de

[1] Apud *Theory of the novel*, ed. by Philip Stevick, New York, The Free Press, 1967.

[2] Apud *Anthologies des préfaces de romans français du XIX-eme siècle*, Paris, Julliard, 1964, p. 102—103.

[3] *Ibid.*, p. 115.

[4] *Documents of modern literary realism*, ed. by George Becker, Princeton University Press, 1967, p. 42.

[5] *Ibid.*, p. 113.

[6] *Ibid.*, p. 255.

hazardul însuşi, o lume căzută iremediabil în mediocritate ori disperare, ambele, alienări derizorii ori tragice ale omului. În fine, un al treilea pas aveau să-l facă naturaliştii, Zola, George Moore, Arţîbaşev, Frank Norris, prin renunţarea la dimensiunea conştiinţei, unica în stare să restaureze uman degradarea chiar cea mai cumplită a unui personaj.

Evident, această curbă a selecţiei materialului a stîrnit proteste. Procesele intentate lui Flaubert ori Vizetelly, editorul lui Zola, şi George Moore în Anglia, ori, *mutatis mutandis*, lui Hasdeu *(Duduca Mamuca)* în România, pentru ultragii aduse moralei publice, dovedesc, dincolo de o masivă ignoranţă şi ipocrizie, un argument al *binului-simţ* nu lipsit de pondere estetică : nu aceasta este Realitatea ! «Radicalii» şi «puritanii» refereau deci pentru opinii opuse la aceeaşi Realitate suficient de cuprinzătoare ca să justifice orice selecţie, orice preferinţă. În acelaşi timp, corecţiile şi protestele aparţin şi scriitorilor înşişi. Respingînd dorinţa lui George Sand ca, în romane, binele să triumfe, ori, dacă nu, eroul să păstreze o superioritate morală (clasicism tardiv !), Flaubert îi răspunde, în corespondenţă, că arta trebuie doar să *înfăţişeze* lumea, moralitatea fiind implicită (încă o dată, deci, problema selecţiei este dependentă de cea, mai generală, a obiectivităţii). Apoi adăuga : «Observă că urăsc ceea ce în mod convenţional este numit *realism*, deşi lumea mă consideră unul din marii lui preoţi» [1]. Altădată, Flaubert îi scrie lui Turgheniev că «Realitatea, după mine, este doar un punct de plecare (springboard). Prietenii noştri [Daudet şi Zola] sînt convinşi că ea este, prin ea însăşi, totul. Un asemenea materialism mă înfurie...» [2], iar lui Huysmans, că «Arta nu este realitate. Indiferent ce altceva, trebuie măcar să alegi din ceea ce aceasta îţi oferă.» [3] Maupassant, într-un articol intitulat *Les Bas-Fonds* (Declasaţii) (1882), preciza : «Mania pentru elementele de jos, desigur o vogă, este numai o reacţie, excesiv de violentă, ca idealismul care a precedat-o». Apoi, invocînd universalitatea lui Balzac, proclamă : «Astfel, a vedea în umanitate doar o clasă (de sus ori

[1-2-3] Apud *Documents...*, p. 96. Scrisorile sînt din 1876, 1877 şi, respectiv, 1879.

de jos), doar un tip de sentimente, ori de evenimente, este desigur un semn de obtuzitate, de miopie intelectuală» [1]. Dezvoltînd argumentul într-un text (prefața la *Les frères Zemganno* — Frații Zemganno) care precede în timp (1879) pe cel al lui Maupassant, ceea ce dovedește că ideea plutea «în aer», Edmond de Goncourt restabilește un echilibru tematic ideal: «Realismul, pentru a utiliza acest cuvînt-drapel, nu are unica misiune de a descrie ce este jos, repugnant, ceea ce pute; el a venit pe lume, de asemeni, pentru a defini, într-o scriitură artistică *(écriture artiste)*, ceea ce este înalt, plăcut *(joli)*, ceea ce miroase frumos, pentru a înfățișa aspectul și profilul ființelor rafinate și al lucrurilor bogate» [2]. Printr-o egală opoziție la preferința ori exclusivitatea școlii franceze pentru ceea ce este «repugnant» în viață, Emilia Pardo Bazán cere un realism integral și măsurat, bazat pe tradițiile locale *(La Celestine, Don Quijote,* Velásquez, Goya) [3], iar frații Hart, un realism german descins din Goethe și exemplificat, în epocă, prin Keller [4]. Tolstoi, scriind despre Maupassant (1894), reproșează realismului acestuia lipsa unei angajări etice explicite, iar Voguë (1886), dezvoltă o argumentare înrudită pentru a ataca *întregul* realism francez, de la Balzac și Stendhal, la Zola [5]. Ținta acestor rezerve este naturalismul, dar nu numai, și, în orice caz, în cadrul acestuia, ceea ce este o deformare a unor aspecte existente deja în realismul anterior. Apoi, să nu uităm, distincția netă între realism și naturalism aparține istoriei literare, nu epocii pentru care granița dintre acestea era extrem de vagă și adesea inexistentă. Așadar, obiecțiile aduse «maximei inclusivității» formulează trei insuficiențe: lipsa de prelucrare estetică, lipsa de angajare etică și exclusivitatea tematică. Primele două vor fi rezolvate de scriitori printr-o atenție specială acordată *formei* romanului, care, în limitele obiectivității realiste, devine *semnificativă*. Vom vedea puțin mai tîrziu că, procedînd așa, scriitorul realist creează un nou paradox al romanului. A treia insuficiență este corijată printr-o nouă lărgire tematică, presupusă a re-

[1] *Ibid.*, p. 248—249.
[2] *Anthologie...*, p. 226.
[3] *Documents...*, p. 263—264.
[4] *Ibid.*, p. 260.
[5] *Ibid.*, p. 419.

veni mai adecvat la o autentică «inclusivitate», după ce o înțelegere unilaterală a ei (tot un fenomen de retorică a realismului, adăugăm noi !), o transformase în... exclusivitate. Dialectica acestei atitudini păstrează deci intenția — permanentă și unanimă — de a reflecta *integral* realitatea, dar, o dată cu succesivele corecții, scriitorii devin conștienți de imposibilitatea realizării absolute a acesteia (v. supra Flaubert) ; ca atare, doctrina se relativizează, adică selecția este nu numai acceptată ca inevitabilă, dar și interpretată ca *reprezentativă* pentru scriitorul care o întreprinde, definitorie pentru ideologia ca și pentru arta lui *personală*. În ultimă instanță, atunci, selecția faptelor evocate de realitatea exterioară nu depinde de ponderea lor în *acea* realitate (obiectivă), ci de ponderea lor în realitatea interioară (subiectivă), a autorului. Romanul realist dorește să devină, de la Balzac la Zola, un *document* omologabil celor sociale (Engels), dar, în fapt, el devine numai *o viziune* asupra lumii, exprimînd în primul rînd subiectul, și nu obiectul, Autorul și nu Realitatea. Infinitatea de nuanțe a lumii este cea care schimbă involuntar sensul romanului realist. Rămînînd un document, el este totodată o viziune ; structurîndu-se ca o viziune, el devine un document, pentru că, inevitabil, Timpul transformă orice viziune a unui individ într-un document istoric...

Care este locul fantasticului în proza realistă ? În principiu, el este interzis încă de scriitorii secolului al XVIII-lea, care, ca Richardson, se arăta nemulțumit de abuzul de miraculos, «calculat să aprindă imaginația, nu să informeze judecata» [1], ori, ca Fielding, care elimina zînele și elfii, dar permitea întrebuințarea «foarte prudentă a fantomelor în caz că intriga însăși a romanului nu devenea improbabilă» [2]. Mai tîrziu, și în secolul al XIX-lea, fantasticul este repartizat *romanțului*, în timp ce romanul, gen al verosimilului, îl refuză ; doar W. Scott consideră că «romanțul istoric» poate combina miraculosul și probabilul. În fine, spre

[1] S. Richardson, *Pamela*, part II, letter 102. Apud *Novelists on the novel*, ed. by Miriam Allott, London, Routledge and Kegan Paul, 1968, p. 41.

[2] H. Fielding, *Tom Jones*, book VIII, ch. I. *Ibid.*, p. 42—43.

sfîrșitul epocii realiste, Hardy acceptă *evenimentul* improbabil, aproape fantastic, dar cu păstrarea verosimilității *personajului* [1], iar Henry Jones reformulează termenii, numindu-i «real», ceea ce este cunoscut, sau cognoscibil, și «romantic», ceea ce *niciodată* nu vom putea cunoaște, dar simțim totuși, în mod subtil, că există ori poate exista [2] (teorie în perfect acord cu fantasticul «interior» al unor fraze jamesiene !). În fine, reamintesc *egalizarea* realului și a fantasticului la Dostoievski.

Consecvența teoretică nu este și practică. Dickens scrie *Povestiri de Crăciun,* Balzac *Pielea de sagri,* Flaubert *Ispitirea Sfîntului Anton,* Maupassant *Le Horla,* iar la Gogol și Dostoievski fantasticul abundă. Dincolo de persistența iraționalului, încă de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, existența fantasticului în romanul realist se explică și prin motive interne, de structură a genului. T. Todorov consideră chiar fantasticul ca aparținînd doar perioadei realiste (sfîrșitul secolului al XVIII-lea — sfîrșitul secolului al XIX-lea), ca o «conștiință rea» a acestuia. În definiția sa [3], fantasticul apare ca o *ezitare* a personajului și/sau a cititorului în interpretarea unui fapt insolit ; dacă îl explică finalmente în acord cu legile realului, fantasticul devine *straniu ;* dacă îl explică potrivit unor criterii inexistente în realitate, fantasticul devine *miraculos.* Romanul gotic al secolului al XVIII-lea, ca și romanul modern (Kafka) cunosc doar straniul și miraculosul, numai în secolul al XIX-lea există acea ezitare între două interpretări, amîndouă posibile, acea ambiguitate real-ireal care permite apariția fantasticului. Faptul s-ar explica tocmai prin dominarea pozitivismului ; numai un univers solid real, considerat cognoscibil în mod științific, poate genera, *ca excepție,* fantasticul. Cînd regula realului nu mai există, fantasticul devine el însuși regula, ca la Dostoievski ori în romanul modern, unde realul este *permanent* pus la îndoială. Contestabilă teoretic, interpretarea lui Todorov mi se pare perfect exactă pentru romanul realist. Mai mult decît «conștiința rea» a romancierului realist, fantasticul exprimă pasiunea totalului, a experien-

[1] *Ibid.,* p. 58.
[2] Prefața la romanul *The American* (1877). *Ibid.,* p. 56.
[3] Todorov, T. *Introduction à littérature fantastique,* Paris, Seuil, 1970.

ţelor certe ca şi a celor probabile ori posibile, care a impulsionat creaţia lui Balzac sau Dickens. Imaginarul devine un caz particular al Realului, ambele sub jurisdicţia scriitorului. Găsind fantasticul în ziarul cotidian, Dostoievski nu făcea decît să continue programul maxim «inclusiv» al realismului, pe care mai curînd Richardson şi Fielding îl încălcau.

Implicită în textele menţionate anterior, înţelegerea romanului ca viziune personală apare într-o formă radicalizată, exact la începutul şi la sfîrşitul epocii realiste : la Alfred de Vigny (prefaţa la *Cinq-Mars,* 1827), pentru că romantismul său accentua subiectivitatea selecţiei, ca un fapt logic anterior realismului, şi la Guy de Maupassant (prefaţa la *Pierre şi Jean,* 1887), pentru că o nouă estetică a romanului se anunţa, logic posterioară realismului şi avînd să ducă, finalmente, la romanul modern (începutul veacului nostru).

Vigny observă transformarea unui fapt obiectiv, în circuitul relatărilor şi interpretărilor lui succesive, pînă la nerecunoaşterea lui de către eventualii martori oculari. «Faptul adoptat este întotdeauna mai bine construit *(composé)* decît cel adevărat, fiind adoptat tocmai pentru că este mai frumos decît primul ; în fond, umanitatea întreagă are nevoie ca destinele ei să devină, pentru ea însăşi, o suită de exemple *(leçons)* ; mai indiferentă decît se crede în mod obişnuit la realitatea faptelor, ea caută să perfecţioneze evenimentul pentru a-i acorda o mare semnificaţie morală.» [1] *(subl. aut.)* Adevărul este secundar în artă, pentru că ceea ce o «hrăneşte» în mod fundamental este «observarea naturii umane şi nu autenticitatea faptului» [2]. La Vigny deci, *retorica faptului comun* este încă interpretată în termenii unui romantism cu puternice reminiscenţe clasice, pentru care arta este orientată spre idealuri atemporale. În mod neaşteptat însă, metafizica lui Vigny va întîlni concluziile realismului însuşi împlîntat în concretul real, dar atras, fără voie, printr-o dialectică inevitabilă a creaţiei însăşi, în aceeaşi *retorică*

[1] *Anthologie...,* p. 97.
[2] *Ibid.,* p. 98.

a faptului real. Într-adevăr, Guy de Maupassant, pornind de la premisa că fiecare scriitor ne comunică o «viziune personală» asupra lumii, observă că realistul o face nu prin dezvăluirea unei crize în viața personajelor, ci printr-un montaj «abil» de mici scene *normale* ale acesteia. Apoi se remarcă: «Adevărul, cîteodată, poate să nu fie verosimil. Realistul, dacă este un artist, va căuta nu să ne dea o fotografie banală a realității, ci o viziune mai completă, mai sesizantă, mai probantă decît realitatea însăși... Se impune deci o selecție, ceea ce este o primă lovitură *(atteinte)* la adresa teoriei adevărului integral.» [1] În fine, punînd punctul pe i: «A respecta adevărul *(faire vrai)* consistă deci în a da iluzia completă a adevărului, urmînd logica obișnuită a faptelor, și nu a le transcrie servil în talmeș-balmeșul succesiunii lor.» [2]

Interpretarea lui Maupassant [3] revine la subiectivismul de viziune al lui Vigny, dar construind-o cu observația obiectivă preconizată de realiști. Faptul real este un simplu material de construcție care se poate structura numai în cadrul unei viziuni personale. Calitatea intrinsecă a romanului se află în această forță formatică care-și asumă tehnica literară și ideologia realismului, la fel ca oricare alte ideologii și tehnici, numai pentru a se putea constitui, adică a se întrupa într-o operă. În cele ce urmează vom încerca să reperăm cîteva din aspectele acestei tehnici literare, în lumina funcției lor comune de a crea *iluzia realului.*

Cum tipologia motivelor și a personajelor din romanul realist a fost urmărită în alt capitol, ne va interesa aici *construcția personajului,* strategia scriitorului realist prin care el acordă maximul de «realitate» acestui «*homo fictus*» (termenul apare, printre alții, la Forster, *Aspects of novel* — aspectele romanului).

[1] *Anthologie,* p. 310—311.
[2] *Ibid.,* p. 312.
[3] Ea nu este unica de acest gen. Thomas Hardy, în *The Science of fiction* (1891) definea, de exemplu, realismul, ca «o artificialitate, distilată din punctele observației celei mai exacte» *(Novelists on the novel,* ed. by Miriam Allott, London, Routledge and Kegan Paul, 1968, p. 74).

Vicontele de Voguë este poate primul care observă identitatea, am zice azi semantică, între personajul clasic şi cel romantic : «Ca reacţie împotriva eroului clasic, romantismul şi-a căutat personajele, de preferinţă, în straturile de jos ale societăţii ; dar, fără să-şi dea seama, el era încă stăpînit (*permeated*) de spiritul clasic ; monştrii pe care i-a inventat erau tot eroi, dar în sens invers (*became heroes, again upside down*) : ocnaşii, curtezanele, cerşetorii erau mai *windy*, mai superficiali (*hollow*) decît regii şi prinţesele dinainte. Tema declamaţiei fusese schimbată, dar nu şi declamaţia.» [1] La un nivel superior, opoziţia clasic-romantic se neutralizează : conţinutul termenilor este acelaşi, numai semnul de valoare este invers.

[clasic] = [—romantic]

Noua opoziţie, pentru Voguë [2] este :

[clasic + romantic]/[realist]

în care al doilea termen se opune celuilalt, prin evocarea *sinceră* a *complexităţii* vieţii. Destul de vag formulată aici, opoziţia a fost în numeroase alte rînduri explicitată ca funcţionînd între *extraordinarul* personaj romantic şi *ordinarul, comunul* personaj realist. Regele clasic şi ocnaşul romantic sînt personaje «de excepţie», în timp ce personajele din *Un coeur simple* (*O inimă simplă*), *I Malavoglia* sau *Adam Bede*, nu. Personajul realist este omul obişnuit, omul standard, socialmente anonim, «omul căruia nu i se întîmplă nimic», sau i se întîmplă lucruri-standard ; această «efasare» trebuie deci să fie respectată şi în caracterul, şi în destinul său. Discuţia a fost foarte animată mai ales în literatura britanică, unde diferenţa specifică a romanului realist fusese formulată încă din secolul anterior (XVIII), ca o diferenţă de *gen literar* între *novel*, reprezentat de Smolett, Fielding, Goldsmith, şi *romance*, echivalent cu «romanul gotic» (M. G. Louis, Ann Radcliffe) ; Clare Reeve, de exemplu, definea genurile astfel : «Romanţul [3] este o poveste (*fable*) eroică, despre per-

[1] *Documents...*, p. 318.

[2] *Ibid.*, p. 319.

[3] Traducere ad hoc pentru *Romance ; Novel* se traduce firesc prin «roman».

soane şi lucruri fabuloase. Romanul este o evocare *(picture)* a vieţii şi obiceiurilor reale, şi a epocii în care este scris»[1]. Romanţul descrie într-un stil nobil ceea ce, probabil, niciodată nu se va întîmpla. Romanul ne oferă o imagine familiară a ceea ce trece zilnic prin faţa ochilor noştri şi poate să se întîmple prietenilor noştri ori chiar nouă înşine. Prin Walter Scott[2] şi alţii, distincţia a devenit un loc comun în secolul al XIX-lea sub forma teoretizării şi creării unui roman antieroic, cum ni se spune chiar în subtitlul *Bilciului deşertăciunilor,* ori în *Adam Bede.* Luigi Capuana şi mai ales Giovanni Verga[3] susţin acelaşi lucru în Italia, iar în Spania, Pérez Galdós, care declară că întreaga societate contemporană, dar, în cadrul ei, în primul rînd oamenii simpli *(common people)*[4] trebuie să ofere material romanului. Fără a insista, deocamdată, asupra excluderii fantasticului din sfera romanului, observăm numai că reducerea Realului la cotidianul chiar insignifiant este un efort cvasi unanim al romancierilor realişti, dar nu lipsit, totuşi, de excepţii. Titanismul balzacian, distincţia umană a personajelor stendhaliene, se întîlnesc cu «senzaţionalismul» lui Wilkie Collins (cum îl defineşte Anthony Trollope, în opoziţie cu realismul său «propriu-zis»), cu excepţia celebră a lui Dostoievski («Ceea ce majoritatea oamenilor consideră fantastic şi lipsit de universalitate, eu consider drept esenţa cea mai profundă a adevărului. Am încetat de mult să văd în realism înregistrarea aridă a banalităţilor cotidiene, el este exact contrariul. În oricare ziar dăm peste relatarea unor fapte absolut autentice, care ne impresionează totuşi ca extraordinare»[5]) şi cu încercări de compromis ca aceea a lui Th. Hardy, care atribuia «neobişnuitul» evenimentelor, şi «obişnuitul» personajelor.[6] Explicaţiile au fost întotdeauna individuale: ingerinţe romantice la Balzac şi Dostoievski, ale tragediei greceşti

[1] *The Progress of Romance* (1785). After *Novelists...*, p. 47.
[2] *Essay on Romance*, 1824.
[3] În prefaţa la *I Malavoglia* (1881) şi în scrisori. «Dacă povestirea şi teatrul descriu viaţa aşa cum e, îndeplinesc o misiune umanitară, eu am luat partea umiliţilor şi dezmoşteniţilor încă înainte de alţii...» *(Le poetiche dell'ottocento,* Giorgio Pullini editore, Padova, Liviana Editrice, 1959, p. 233.)
[4] *Documents...*, p. 148.
[5] *Scrisoare către Strakhov* (1869). Apud *Novelists...*, p. 68.
[6] *Ibid.*, p. 58.

(Destinul) la Hardy, specificul regional la cutare verist italian etc. Dincolo de justificări ideologice locale, fără îndoială adevărate, îmi pare a distinge o tensiune poetică generală în realism între *insignifianța* și *expresivitatea* faptelor ori personajelor înfățișate, termeni opuși către care tinde inevitabil ceea ce intenționat este o unitate : *tipicul*. Într-adevăr, celebra definiție a lui Engels, din scrisoarea către Harkness (1888) prezintă noțiunea de tipic ca unghiulară în creația unui romancier realist, dar, în practică, acesta nu putea să nu simtă permanent tentația de a eluda interdicția nontipicului. Ca problemă de selecție a materialului obiectiv, tipicul este o funcție a ideologiei scriitorului ; ca atare, pentru secolul al XIX-lea el înseamnă, de obicei, conflictul social-economic și personajele sociale cele mai frecvente într-o configurație locală — funcționarul mărunt rus, arivistul francez, burghezul provincial ori iunkerul german, țăranul sicilian. La aceleași «roluri» sociale, scriitori de orientare ideologică diferită, mai ales în secolul al XX-lea, dar chiar de la sfîrșitul secolului trecut, au văzut conținuturi diferite, tocmai ca reacție la predecesorii lor. Dilema romancierului realist începe în momentul în care, scriind, el este obligat de legea artei să confere personajului său un caracter *exemplar*. Tendinței de identificare a artei cu realitatea, specifică realismului, i se opune tendința contrară, a artei ca ficțiune. Drama lui Flaubert, între document și stil, este, în fond, drama oricărui scriitor realist. Refuzul oricărui gram de extraordinar, conduce textul la insignifianță, ca în imensa producție secundară din întreaga Europă, dar și la scriitori de primul rang. Ceea ce este semnificativ în viață (ca tipic) nu este neapărat semnificativ și în artă, dacă este pur și simplu descris ca atare. Se cere un tratament special, și el poate fi, pentru scriitorul realist, triplu : 1) împingerea insignifiantului la extrem, într-un fel de nihilism disperat, care produce *Bouvard și Pécuchet, Mantaua* și *Suflete moarte,* ori schițele cehoviene ; 2) stilizarea insignifiantului, supradimensionarea lui expresivă pînă la marile drame spirituale dostoievskiene, ori 3) cizelarea limbajului pînă la o *écriture-artiste* care marchează, deja, depășirea realismului tradițional. Primele două soluții, *interne* realismului, reprezintă amîndouă primatul viziunii asupra documentului. De fiecare dată, un *suprasens,* contextual, se adaugă sensului local,

în pagină. Romanul se construiește atunci descriptiv-obiectiv în episod, dar vizionar în întregul lui, ca *Educația sentimentală*, ori *Război și pace*, definind condiția umană ca ratare inevitabilă sau, respectiv, ritm cosmic al devenirii infinite. Structurile spațio-temporale, structurile narațiunii, vor degaja atunci semnificații noi (pe care le vom urmări puțin mai tîrziu), dar și personajul însuși va fi organizat într-un mod adecvat.

Personajul realist este, cu puține excepții (mai ales la Dostoievski), o entitate solidă și fixă. Ne aflăm într-o epocă dominată de pozitivism, o epocă prefreudiană, pentru care claritatea conștiinței și justificarea socială a comportamentului sînt incontestabile. Personajul alegoric dominat de o singură calitate morală nu este desființat, în fond, de romantism, care menține structura univocă a personajului, dar îi dă un alt conținut moral-metafizic. Condiționarea ideală a personajului, rațională în primul caz, sentimental-pasională în al doilea caz, înseamnă, de fiecare dată, transformarea personajului concret într-o *ilustrare* concretă a unui conflict de idei ori sentimente care-l precede și-l transcende. Spațiul problematic este abstract: conștiința umană, destinul său metafizic, dilemele eticii fundamentale. Personajul este numai un argument într-o dezbatere, al cărui obiect și finalitate nu-l privesc direct, o figură într-un discurs oratoric circulînd exclusiv între Autor și Cititor.

Personajul realist se emancipează. «Copiat» după un prototip real, el are în ficțiune exact ponderea acestuia în realitate. Ca și individul societății burgheze democratice, personajul nu numai că ilustrează o situație socială, ci o și *constituie;* aceasta îl depășește nu în sensul că se constituie la un nivel superior lui, ci numai în sensul statistic, ca *repetare* a propriei probleme la scară socială. În al doilea rînd, condiționarea este materială, nu ideală, personajul este determinat de contextul său social, care este constituit însă, la rîndu-i, de alte personaje similare, funcționînd la același nivel, cel social (în interiorul căruia, evident, se formează o ierarhie). Ca și în realitatea socială a secolului al XIX-lea, în acea Europă postrevoluționară în care generalizarea structurii social-economice burgheze permite o

mișcare socială foarte liberă a individului, personajul romanului realist se definește și se constituie prin *experiențele sale sociale,* dar în același timp, propriul său comportament devine un constituant al acestor experiențe (ca totalități), și ca atare condiționează *alte* personaje. Romanul realist înlocuiește, din punct de vedere sociologic, *dependența* personajelor clasic romantice, cu *interdependența* lor. Personajul devine o funcție socială, el se constituie și există numai în cadrul unui sistem general de relații, în care nimeni nu mai are o poziție privilegiată (funcțional, pentru că, economic, privilegiile subsistă, în cadrul contractului care obligă, totuși, patronul să aibă nevoie de forța de muncă a salariatului).

Strategia scriitorului realist va consta atunci în crearea unei suite de evenimente (situații-tip) pe care personajul le va străbate cu succes sau fără, cu scopul de a *se* defini, în fața cititorului. În principiu, aceste evenimente trebuie să reflecte, și ele, evenimentele cele mai tipice din viața (socială). Din nou, deci, aceeași întrebare : ce este tipic ? Răspunsul, dictat de considerente ideologice, este, într-un fel, tautologic : evenimentele care pot defini statutul social al personajelor. Interdependența personaj-eveniment sau caracter-intrigă este justificată, și în alte ideologii literare ea există de asemeni ; tautologia ca atare apare numai în momentul în care evenimentele ajung să trimită la ele însele, semnificîndu-se doar pe sine, oricînd, reciproc, personajul trimite numai la el însuși, neatins de evenimentele pe care le străbate. Atît timp cît interdependența caracter-intrigă funcționează *progresiv,* ducînd la un spor de cunoaștere al unuia prin celălalt și creînd un *sens deschis* al romanului, ea este fertilă și logică ; în momentul în care interdependența se rupe creînd două sisteme paralele, necomunicante, al evenimentelor și al caracterelor, logica romanului realist devine tautologie, adică epigonism, manierism. Granița pare să treacă printr-un concept-limită : disponibilitatea personajului, libertatea lui, respectiv, imprevizibilitatea evenimentelor. Marile romane ale veacului, *Comedia umană, Război și pace, Mastro Don Gesualdo (Maestrul Don Gesualdo),* rămîn dincoace de limită, exagerările, culminînd cu naturalismul, trec dincolo. Este ceea ce va declanșa critica romancierilor «moderni» ai veacului

nostru, ca Virginia Woolf ori Gide, care vor demonstra tocmai sărăcirea Realului prin reducția lui naturalistă la social, opunîndu-i alte decupări decît cea orizontală (Gide), ori atomismul cotidian imediat (Woolf). În perspectiva noastră, după numeroasele «revoluții» ale romanului modern, romanul realist al veacului trecut rămîne deci nu un model, cum prejudecățile, ignoranța, inerția gustului ori tot felul de strategii extraartistice l-au considerat adesea, ci numai un caz particular istoric de retorică a epicului, explicabilă prin ideologia, în primul rînd prin sociologia și psihologia epocii.

Cum disponibilitatea nu este niciodată absolută (reacția lui Gide, Huxley, Pirandello va consta tocmai în disponibilizarea — maximă — doreau ei — a romanului), putem remarca un șir de *codificări*, atît ale personajului, cît și ale evenimentelor din romanul realist.

Încă din prefața la *Comedia umană*, după o enumerare a motivelor literare fundamentale, după indicarea geografiei ei fizice și sociale, Balzac observă : «Nu numai oamenii, ci și evenimentele principale ale vieții se formulează în tipuri. Există situații care se întîlnesc în toate existențele, faze tipice ; acestea reprezintă tocmai una din exactitățile la care am ambiționat.» [1] Termenul «fază» este revelator : după organismul biologic al timpului, Balzac interpretează «cariera» unui personaj ca o creștere ce parcurge obligator aceleași faze. Rastignac, Hulot, César Birotteau (romanul cu titlul cel mai definitoriu !), Goriot, trec toți, în timpul narațiunii, înainte sau după ea (prolog, epilog), printr-un același *pattern* al grandoarei și/sau decadenței. Acesta include trepte intermediare precum sosirea la Paris, ucenicia dificilă, dilemele morale, alegerea mijloacelor de a face avere, succesul în afaceri, dragoste interesată ori nu, întemeierea familiei, consacrarea definitivă ori crahul financiar și ruina (cele două posibilități ale finalului : Rastignac, sau, respectiv, Hulot). Modelul financiar al vieții include arariștii ca și personajele obișnuite, diferența fiind mai mult de grad și tempo (accelerat la primii), ca un *joc social* obligator (cu excepții la unii artiști puri). Invarianta structurală produce însă o multitudine de variante în text, ceea ce conferă fascinantei lumi balzaciene acest dublu caracter : pe de o parte, de furnicar de vieți omenești, de o

[1] Apud *Anthologie...*, p. 203—204.

bogăție care «concurează» pe cea a naturii, pe de altă parte, coerența bine structurată a ansamblului, prin repertoriul finit de situații și personaje-tip (cf. *infra,* procedeul balzacian al recurenței personajelor, pentru realizarea acestui efect). Modelul balzacian de «istorie a unei vieți» se întîlnește la Stendhal, Flaubert, Maupassant și Zola, dar, în linii mari, mai în toate literaturile europene. Adesea, biografia este redusă la o parte semnificativă, terminîndu-se cu o criză majoră (și rezolvarea ei), ori, dimpotrivă, înecîndu-se în anonimatul unei vieți fără evenimente. Tolstoi proiectează viețile personajelor pe un fundal istoric (ca în toate romanele istorice europene, după Scott și Manzoni), dar ele se desfășoară după un același *pattern,* terminîndu-se, logic, cu moartea lui Andrei Bolkonski și căsătoria lui Pierre Bezuhov. O anumită convenție a finalului n-a întîrziat să se impună, provocînd reacția ironică a unor scriitori ca Edmond de Goncourt, de exemplu, în prefața la *Chérie* (1884), care observa că, în viață, dragostea nu sfîrșește întotdeauna «teatral», prin moarte, ori căsătorie. În planul afacerilor, sau general socio-economic, ori în planul familial (personal), conținutul *pattern*-ului este însă, de obicei, cotidian, nu extraordinar (ca la romantici). Pe o structură constantă a narațiunii sînt fixate evenimentele banale, zilnice, adesea voit nesemnificative. Ca atare romanul realist devine rareori un Bildungsroman, pentru că nu ne aflăm în fața unor experiențe *majore* de viață și cultură, care să construiască o *personalitate* exemplară. Specifică romanului realist rămîne antipersonalitatea tipică, dar nu exemplară, semnificativă tocmai pentru că se menține la nivelul anonimatului general. Excepția rusă, a căutătorului de adevăr, se referă numai la unul sau unele dintre personajele romanelor tolstoiene, nu la toate. Cît despre Dostoievski și romanul-dramă, ori Gogol și romanul-poem, ele îmi par construcții aparte, depășind, cel puțin în această privință, linia generală a romanului realist și anunțînd romanul modern. Unele generalizări, ca de pildă cea a lui Maurice Schroder [1], care reia unele idei ale lui Harry Levin, tind să prezinte romanul, după *Don Quijote,* dar mai ales în secolele al XVIII-lea și XIX-lea (spre deosebire și de romanul modern, deci al veacului nostru !),

[1] *The novel as a genre,* în *The theory of the novel,* ed. by Philip Stevick, New York, The Free Press, 1967, p. 13—29.

ca un gen ironic, în sensul de istorisire a unei deziluzii, a demitizării realității în cadrul experiențelor unui tînăr ; romanțul, în schimb, s-ar menține în cadrul unei mitizări a lumii, nefiind ironic, ci liric. Chiar în secolul al XIX-lea, Stendhal, ca romancier ironic, s-ar opune lui Balzac, și Flaubert lui Zola, naturalismul fiind atunci o continuare mascată a romantismului. Dincolo de interesul acestei definiții pentru definirea romanului ca gen literar, putem reține formula deziluziei ca super-sens al întregului roman realist, funcționînd de obicei (deși nu întotdeauna) ca un semn al prăbușirii valorilor și nivelării sociale, al dezeroizării și al vidului spiritual caracteristic celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea.

Spuneam mai înainte că romanul realist se deosebește net de cel precedent, în privința construcției personajului, prin condiționarea *materială* a acestuia. Bogăția și varietatea lui cresc imens, dar, din nou cu excepția dostoievskiană, personajul rămîne de o persistentă *stabilitate*, solid ancorat nu însă de *o* trăsătură dominantă, ci de *un grup* de trăsături dominante. Discontinuitatea de conținut față de personajul precedent coexistă astfel surprinzător cu o continuitate de structură, pentru că, pînă la William James, Bergson și Freud, nu perspectiva psihologică asupra omului se schimbă, ci cea sociologică. Determinarea socială a comportamentului domină acum pe cea morală, dar structurile conștiinței, funcțiile ei, rămîn aproximativ aceleași. Dostoievski este singurul care vede omul abisal, maladiile și rupturile personalității ; pentru toți ceilalți romancieri, conștiința rămîne o aceeași sumă de sentimente și idei, pe care o descriere clară și precisă, din partea autorului, este capabilă să le epuizeze. Imaginea omului crește în suprafață, dar nu în adîncime. Personajul realist este mai variat, dar la fel de previzibil ca cel precedent. Trăsăturile caracteristice, odată dezvăluite în primele pagini sau capitole, nu mai variază, ci doar sînt confirmate.

Această limită a construcției personajului permite totuși scriitorului realist un însemnat cîmp de manevră, dacă el introduce o dimensiune semantică suplimentară (pe lîngă cea a orizontalei tipologice), respectiv de diferențiere social-umană, *verticala ansamblului personajelor*. În lipsa unei verticale *interne* a personajului, care să permită reve-

larea lui dincolo de suprafaţa conştiinţei (amintesc din nou excepţia Dostoievski), apare o verticală *externă* personajului ca unitate, operînd pe întregul ansamblu, ca un efect de adîncime al acestuia, similar cu perspectiva în pictură (din acest punct de vedere, un studiu comparativ Balzac—Courbet ar fi pasionant !). Există astfel o anumită reliefare diferită a personajelor, prin situarea lor în prim-plan ori în fundal, gruparea în subansambluri în baza unor relaţii specifice, ca şi frecventa modificare a poziţiei *unui* personaj în raport cu restul. Se creează astfel un anumit *spaţiu epic*, pe dimensiunea tipologică, capabil să suplinească în mare măsură absenţa unui spaţiu psihic intern personajului (el este diferit de spaţiul epic al naraţiunii, care se referă la organizarea *cadrului* acţiunii, şi despre care vom vorbi mai jos).

E. M. Forster distingea odată personajele plane *(flat)* de cele rotunde *(round)* ale romanului, primele fiind construite în jurul unei singure calităţi ori idei şi definibile complet prin ea, ca atare integral previzibile, iar celelalte fiind mai complexe, ca atare trebuind a fi definite în funcţie de evenimentele pe care le străbate şi deci imprevizibile : Mrs. Micawber *versus* Becky Sharp. Distincţia pare evidentă, în principiu, dar este foarte greu de aplicat practic. Forster însuşi, de altfel, lipsit de-o perspectivă istorică adecvată *(Aspects of the Novel* a apărut în 1927), exemplifică personajul rotund, fără diferenţă, la Dostoievski şi Proust ca şi la Thackeray şi Fielding. Distincţia ar putea fi aplicată însă, cred, în două alte sensuri : interior romanului realist al secolului al XIX-lea ca o opoziţie personaj epigonic-personaj central, şi exterior lui, ca o opoziţie personajul romanului realist-personajul romanului postrealist (începînd cu Proust). Deşi încă vagă, prima distincţie pune în valoare rolul personajelor epigonice ca fundal pentru acţiunea protagonistului.

Se poate admite, în principiu, opinia că protagonistul este «personajul care se modifică în cel mai înalt grad, a cărui carieră polarizează interesul nostru şi în jurul căruia se organizează tot restul intrigii» [1]. Marea majoritate a romanelor realiste sînt evident centrate pe un asemenea per-

[1] Norman Friedman, *Forms of the plat*, în *Theory of the novel*, p. 154.

sonaj, de la numele căruia împrumută adesea şi titlul (*Nicholas Nickleby, Doamna Bovary* etc.) sau, în orice caz, *ar putea* s-o facă (Julien Sorel, în *Roşu şi negru,* versus *Lucien Leuwen*). Există şi multe cazuri îndoielnice, fie pentru că romanul este constituit din mai multe intrigi, fiecare cu protagonistul său (Rastignac şi Moş Goriot în *Moş Goriot*), fie pentru că monumentalitatea sa îngreunează «ierarhiile» (în *Război şi pace,* Andrei Bolkonski şi Pierre Bezuhov sînt evident protagonişti ; dar oare numai ei ?). Dificultăţile concrete nu modifică însă o situaţie de principiu : *distanţa* dintre protagonist şi restul personajelor, care permite, pe de o parte, detalierea portretului său, iar pe de altă parte, stabilirea unor relaţii semnificative (în termeni de viziune a romancierului) între protagonişti sau între ei şi unele personaje de fundal (destinele cuplului Karenin şi al cuplului Levin-Kitty se luminează reciproc, la fel cele ale fraţilor Karamazov, ale lui Mîşkin şi Rogojin, Rubempré şi Vautrin etc.).

Personajele de fundal au adesea funcţia corului antic, de comentare a acţiunilor protagonistului, în numele unui solid corp de tradiţii (ţăranii la Tolstoi sau Hardy), în acest caz drama protagonistului devenind o alienare, o diferenţă exemplară fie în luciditate fie în eroare (Anna Karenina şi Emma Bovary faţă de oamenii «obişnuiţi»). Personajele de fundal pot sugera însă şi neaşteptate similarităţi cu protagonistul, părînd a fi trecut, sau a se pregăti a trece, prin aceleaşi încercări (de exemplu numeroasele personaje cunoscute de Rastignac în lumea ziariştilor, scriitorilor ori a teatrului), ceea ce, încă o dată, subliniază unitatea de destin a ansamblului (în cazul nostru, balzacian) şi inevitabilitatea unor aceleaşi experienţe într-o societate dată.

Există însă şi un spaţiu «intermediar» între protagonist şi fundal, populat de cel puţin două categorii de personaje : «cartea poştală» *(the card)* şi «marioneta» *(the ficelle).*[1] Prima categorie cuprinde personaje de obicei comice, invariabile ca semnificaţie, uneori neproblematice şi «independente» de intriga generală : Mr. Micawber *versus* Da-

[1] Cf. W. J. Harvey, *The human contest,* în *The theory of the novel,* p. 237—247. Personajele sînt astfel numite după sugestiile romancierei Mary McCarthy şi, respectiv, Henry James.

vid Copperfield, ca și Falstaff *versus* Prince Hal. În timp ce al doilea, ca protagonist traversează un spațiu problematic, uneori o dramă a cunoașterii, prin efortul de a *se* înțelege ori transforma, primul rămîne mereu el însuși, inconștient de o complexitate pe care, dacă o are, nu el însuși, ci doar cititorul, o realizează ; în același timp, personajul «carte poștală» este, evident, mult mai pregnant decît cel(e) aparținînd fundalului. Asemenea personaje «ilustrative», frecvente la Dickens, Meredith, Mark Twain și poate în întreaga narațiune anglo-americană, pentru care umorul este o dimensiune permanentă, dar și în alte literaturi, par a se detașa de metodologia realistă, ca o prelungire mai curînd a metodei romanului englez din secolul al XVIII-lea, pentru că nu sînt determinate de un mediu social dat, ci se înscriu într-o caracterologie universal-umană.

Personajul *ficelle,* dimpotrivă, este o *funcție,* de obicei a protagonistului : 1) în sensul analogic, indicînd ceea ce este *în fond* acesta, dincolo de unele aparențe înșelătoare, sau ceea ce ar fi putut deveni acesta, dacă ar fi decis altfel într-o împrejurare cheie a destinului său ; 2) în sensul de argument, întrupînd în viața reală o idee sau o tendință, conștientă sau nu, a protagonistului ; 3) în sensul de mediere între acesta și (un grup de) personaje de fundal, sau 4) în sensul de purtător de cuvînt al fundalului, care angajează în numele acestuia un dialog cu protagonistul. Shakespeare utiliza deja personaje în aceste sensuri (ca și tragicii greci, de altfel), în cupluri precum Gloucester — Lear, Banquo — Macbeth etc. El este, poate, o sursă a utilizării procedeului de către realiști (prin intermediul teatrului și romanului romantic), cu deosebire tocmai de către acei realiști situați mai aproape de romantici : Melville, în *Moby Dick* (adjuncții lui Ahab), Emily Brontë și mai ales Dostoievski, unde aproape toate personajele «secundare» sînt, sau devin la un moment dat, niște *alter ego*-uri ale protagonistului (exemplele cele mai evidente în *Crimă și pedeapsă, Demonii).* Mai puțin subliniate, asemenea personaje există însă și la scriitorii realiști «puri». Platon Karataev apare în *Război și pace* aproape numai pentru a precipita procesele de conștiință ale lui Pierre Bezuhov (personajul este aici, în plus, și un purtător de cuvînt al ideologiei scriitorului).

Într-o perspectivă mai funcțională asupra romanului realist, cred că s-ar putea discuta cele patru «categorii» de personaje înfățișate, drept mai curînd patru «roluri» pe care un personaj (în principiu *oricare* personaj) le poate avea în anumite momente ale narațiunii, adesea chiar *schimbînd* un rol pentru altul, fie după logica sau planurile (diferite) ale acesteia, fie după perspectiva în care *noi* studiem romanul, fie după perspectiva cutărui altui personaj. Faptul este evident mai ales în marile construcții, ca *Război și pace* ori *Comedia umană*. Balzac utilizează chiar procedeul special al *recurenței personajelor*, evident cu modificarea rolului lor, de la un roman la altul. Protagonist în *Moș Goriot*, Rastignac devine personaj de fundal pentru Rubempré, protagonistul din *Iluzii pierdute*. Dar chiar în *Moș Goriot*, cum am mai spus, Rastignac și Goriot sînt protagoniști în planuri diferite ale narațiunii, în timp ce, în țesătura generală a romanului, ei formează un cuplu în care, alternativ, fiecare este *«ficelle»*, analogic, pentru celălalt. Toate aceste jocuri de simplificație sînt însă, de regulă, *implicite*, putînd fi revelate numai de critic, în timp ce, pentru romanul modern, la Proust ori Huxley ori Pirandello, ele vor fi evidențiate și adesea teoretizate de autorul însuși, ca supratemă a narațiunii. Ne aflăm deci într-un punct al romanului *ca gen*, unde dialectica, continuitate-discontinuitate a trecerii de la romanul realist la cel modern, operează ca o dezvoltare progresivă a ceea ce există, sau trebuie să existe, în structura romanului «dintotdeauna».

Construirea personajului în interdependența sa cu evenimentele deschide, în practică, romancierului realist două căi, prin accentuarea alternativă a fiecărui termen al corelației : interesat mai ales de evenimente, romancierul va scrie o narațiune în care personajul se constituie prin comportamentul său în cadrul acelor evenimente; interesat mai ales de personaj, romancierul va analiza motivele acestui comportament, evenimentele, ca stimuli exteriori, cedînd pasul în fața efectelor interne declanșate. «Evenimentele nu trebuie să fie, într-un roman, decît ocazia de a declanșa pasiunile sufletului omenesc» [1], iată o frază a Doamnei de Staël pe care ar fi putut-o scrie orice romancier «de analiză», de la romanticul Senancour, care, în prefața la *Obermann*, avertiza

[1] Prefața la *Delphine* (1802), în *Anthologie...*, p. 73.

chiar cititorul că nu se află în fața unui roman adevărat pentru că textul său nu cuprinde o progresie a evenimentelor, la realiștii Stendhal și Dostoievski, ori la postrealistul Proust. În toate aceste cazuri, dar în primul rînd la realiști, de exemplu Stendhal, evenimentul nu este ignorat (*Roșu și negru* rămîne în conținut, ca și în subtitlu, o «cronică»), ci doar prezentat ca o «ocazie», paralel cu lumea din Verrières și a Parisului se dezvoltă o a doua, parcă încă mai *reală*, aceea a pasiunilor lui Julien Sorel, M-me de Rênal, ori Mathilde de la Môle. În fond, anumite momente ale evoluției interne a personajelor sînt tratate și ele ca niște «evenimente», explicate în mișcarea și cauzalitatea lor proprie, adesea ca surse, la rîndul lor, ale altor momente psihice, ceea ce ne conferă brusc perspectiva *dinăuntru* a personajelor ca și, respectiv, a înseși evenimentelor exterioare la care acestea participă ; casa Rênal este văzută din perspectiva lui Julien (într-un sens general, dată fiind ubicuitatea scriitorului, nu în sensul limitativ pe care-l va impune mult mai tîrziu Henry James).

Accentul pe narațiune ca suită de evenimente înseamnă pentru unii romancieri esența genului. Robert-Louis Stevenson semnala [1] detașarea critică în fața unui personaj, în raport cu fascinația narațiunii însăși. Interesul pentru *what happens next* (ce va mai urma) este definitoriu pentru orice tip de narațiune, romancierii realiști reluînd aici nu numai tradiția secolului anterior (Fielding *versus* Richardson), ci a multor secole anterioare, începînd cu epopeea homerică și cu discursul mitic însuși. Romanul de acțiune (și observație) însă, în ansamblu, a fost exact cadrul «tipic» pentru proza realistă a secolului al XIX-lea ; sub forma romanului «de moravuri» *(de moeurs)*, a romanului regional etc., el a devenit o adevărată unealtă de lucru pentru întocmirea unei geografii literare a fiecărei țări în parte ; documentul social nu se putea baza decît pe înfățișarea cît mai multor «fapte» într-o succesiune identică celei din realitatea exterioară.

În linii mari deci, romanul de observație și romanul de analiză au fost domeniile mari ale romanului realist. Evident, separația lor în practică n-a existat, diferența de la

[1] Cf. *Novelists on the novel*, p. 53—54 (fragment din *Memories and portraits*, 1887).

un scriitor la altul fiind numai de doză. Henry James considera distincția chiar absurdă («Ce este caracterul altceva decît produsul unui incident ? Ce este incidentul altceva decît ilustrarea unui caracter ?» [1], dar opinia lui rămîne relativ izolată (ca *teorie)* în acea epocă, anunțînd de fapt o depășire a dilemei, care, deși realizată în propria-i operă, avea să devină generală abia în veacul următor. Răspunzîndu-i, Stevenson distingea romanul de aventură, romanul de caracter (analiză) și romanul dramatic. Teoria romanului, nu numai la sfîrșitul secolului al XIX-lea, dar și multă vreme încă în secolul al XX-lea (în România, la Ibrăileanu), a vehiculat distincția ca pe un loc comun, corespunzînd, de altfel, unei realități literare certe. Cînd, spre sfîrșitul veacului, Paul Bourget insista pentru drepturile unui nou roman de analiză, marcînd, într-un fel, sfîrșitul naturalismului, el o făcea, inevitabil, împotriva romanului de observație, caracteristic acestuia din urmă, ca și, anterior, lui Balzac și Flaubert. [2]

Toate aceste probleme despre care am vorbit pînă acum, de la selecția temelor și personajelor din realitate, la definirea personajului și la diferitele strategii și tipuri de roman rezultate, au implicat, mereu, un aspect major al retoricii romanului realist, pe care, acum, este momentul să-l atacăm frontal : *modalitățile narațiunii.* Dacă unitățile componente sînt «evenimentele» narate, care sînt posibilitățile romancierului realist de a le relata și, apoi, de a lega aceste relatări într-un «continuu» epic ? Secolul al XVIII-lea dezvolta trei tehnici narative : relatarea la persoana a III-a *(Tom Jones* și în general texte de tip picaresc) ; relatarea la persoana I, sub formă de memorii ale eroului însuși *(Roderick Random, Vicarul din Wakefield, Marianne),* montarea a două (sau mai multe) relatări la persoana I într-un roman epistolar *(La nouvelle Heloïse, Legături primejdioase, Pamela).* A doua și a treia tehnică erau utile fie pentru o analiză clasică a pasiunilor (Ch. de Laclos), fie pentru o evocare sentimentală (Richardson, Goldsmith), ambele, deci, caracteristice tranziției de la proza clasică la cea romantică, prin interludiul preromantic. Pozitivismul secolului al XIX-lea, o dată cu resituaționarea personajului, care nu

[1] *The art of fiction,* în *Novelists...,* p. 81.
[2] Prefață la *La terre promise* (1892), în *Anthologie...,* p. 335.

mai ocupă întreaga scenă a romanului, ci este numai un pion dintr-un vast ansamblu social, abandonează aceste metode narative și se concentrează asupra singurei încă utile, relatarea la persoana a III-a. Aceasta își dovedește eficacitatea pentru că permite realizarea celor două deziderate majore ale realismului : crearea unui imens univers analog celui real și concurînd cu el (Balzac), și dispariția scriitorului din text, obiectivarea romanului pînă la nivelul unei lucrări științifice (Flaubert). În același timp, prin «aplatizarea» personajului (în raport cu exacerbarea lui romantică), această metodă permite și sporirea *descrierii* sociale (ca și geografice, economice, istorice etc.), practic interzisă de celelalte două metode. Narațiunea realistă devine atunci o relatare (în principiu) neutră a tot ceea ce *există* la un moment dat într-o societate dată, situîndu-se echidistant față de personaje, evenimente și descriere. Cadrul larg cuprinzător al acestei narațiuni promovează însă, inevitabil, un nou «privilegiat», autorul, care ia locul personajului ori al epicului pur, din secolele anterioare. Într-adevăr, narațiunea realistă este posibilă numai prin acceptarea a două premise : omnisciența și ubicuitatea scriitorului (naratorului), adică *dreptul* său de-a fi oricînd oriunde în universul său epic și de a cunoaște întreaga semnificație a faptelor petrecute acolo. Calitatea de stăpîn absolut (ultima autocrație admisă de acest veac liberal !) a avut avantajul organizării perfecte a unor ansambluri epice imense prin care s-a constituit adevărata «hartă literară» a Europei, grație unor eforturi pe care nu ezit să le numesc titanice, ale unor Balzac, Dickens, Tolstoi, Pérez Galdós și Verga. Dezavantajul metodei, paradoxal, decurge din însuși avantajul ei : reflectarea și explicarea voit exhaustivă a lumii nu este decît cea posibilă în cadrul ideologiei scriitorului (ori epocii : pozitivismul) ; crearea unei imagini «definitive» și «totale» a societăți este limitată de situarea ei la un *unic* nivel de semnificație, cel dorit de scriitor. Iată de ce sfîrșitul veacului și veacul următor vor reproșa acestor scriitori, neașteptat, dar logic, tocmai «reducționismul» acestor construcții «exhaustive».

Care sînt regulile narațiunii omnisciente ? Iată cîteva : perspectiva unică a autorului asupra celor relatate, curgerea continuă a epicului, pe o singură axă temporală (trecut →

prezent→viitor), reducerea maximă a digresiunii în favoarea unei naraţiuni impersonale, obiectivarea relatării, neutralitatea stilului. În practică, însă, aceste reguli n-au putut fi respectate integral, prin inevitabilele interferenţe retorice.

În cele mai numeroase cazuri, perspectiva utilizată într-un roman realist este cea pe care Norman Friedman o numeşte «editorial omniscience» [1]. Ea are două aspecte : povestirea *(telling)* şi prezentarea *(showing)*. Prima este utilizată în prologul acţiunii propriu-zise, cînd Balzac, de exemplu, istoriseşte rapid viaţa personajului pînă în momentul acţiunii, sau într-un fel de *raccourci*-uri, care rezumă ceea ce se întîmplă între două momente (prezentate direct), sau simultan cu momentul acţiunii, dar în alt loc şi unor alte personaje. În rest, autorul apelează la *prezentarea* directă a evenimentului şi a personajelor implicate. Cu alte cuvinte, naraţiunea s-ar constitui pe două nivele alternative, «omniscienţa» intervenind tocmai la nivelul întîi, al istorisirii. Dacă, la ambele nivele, autorul relatează faptele fără nici un comentar, ne aflăm, după Friedman, în faţa unei omniscienţe «neutrale», dacă, dimpotrivă, autorul comentează faptele narate, omniscienţa este «editorială». Prima formă, teoretizată şi realizată, pînă la un punct, de Flaubert, este cea mai conformă, *logic*, cu cerinţele realismului, pentru că numai ea permite o «reflectare» obiectivă şi adevărată a vieţii. Dar chiar la Flaubert, dezideratul nu este întotdeauna îndeplinit, pentru că perspectiva impersonală, privirea de sus, a lucrurilor şi oamenilor, face loc uneori unei perspective «interne», privirea lucrurilor şi oamenilor din unghiul unui *anumit* personaj cu care autorul, cu sau fără voie, se identifică. Nu numai celebra frază din *Doamna Bovary* în care, prezentînd intrarea lui Charles Bovary într-o sală de curs, Flaubert afirmă că «noi» eram acolo, ceea ce introduce un neaşteptat intermediar, naratorul, implicat ca observator în cele ce relatează, dar şi în multe alte lucruri, simplele nuanţe ale unor epitete ori comparaţii prezintă nu numai un obiect dat, ci includ şi imaginea lui în conştiinţa cutărui personaj. Apar astfel personaje «superflue» după logica realismului, cele pe care Wayne Booth le numeşte «naratorul implicit»

[1] *Point of view in fictions*, în *The Theory of the novel*, p. 119—124.

(undramatised narrator), sau «naratorul explicit» *(dramatised narrator)*, în formele lui cele mai simple, de «observator» (exemplul de mai sus din *Doamna Bovary*, altele din *The Egoist (Egoistul)* de Meredith sau «agent-narator» *(Huckleberry Finn)*. [1] Toate celelalte numeroase modalități ale perspectivei, studiate de N. Friedman și W. Booth, ca și de alții [2], nu apar în romanul realist, ci în romanul modern. Se poate spune deci că, în principiu, narațiunea omniscientă, pe două nivele, este generală în realism, ea cunoscînd numai ca o *excepție*, neremarcată teoretic nici măcar de autorii respectivi, perspectiva restrînsă și definitorie a unui narator ori a unui personaj. Interesant este și faptul că narațiunea omniscientă, moștenită din secolele anterioare, era atît de generală în epoca realismului, încît problema în sine nici nu s-a pus. Abia prin Henry James, care *contrazice* această metodă, și prin studiile pe care i le dedică Warren Beech și Percy Lubbock, în jurul anului 1920, problema apare în critica și teoria literară, fiind apoi larg analizată în baza materialului oferit de romanul modern.

În ceea ce privește comentarul pe care scriitorul îl întreprinde, el se poate situa, de asemeni, la două nivele : explicarea comportamentului personajelor ori a sensului evenimentelor narate, sau, explicații de ordin socio-economic, istoric ori filozofic, asupra unor fenomene generale pentru care situațiile epice înfățișate sînt numai niște exemple particulare.

Primul tip de comentar, frecvent pînă la a deveni o convenție exasperantă pentru unele spirite ale veacului al XX-lea, precum Ortega y Gasset, de exemplu, iritat că personajele romanului realist (cu excepția lui Dostoievski) sînt explicate, în loc de a fi doar înfățișate și explicația lăsată în seama cititorului [3], interferează în mod curent cu relatarea, oferindu-ne o perspectivă «dinăuntru» asupra ceea ce aceasta din urmă oferea ca perspectivă «dinafară». Scriitorul se situează alternativ în (psihologic), și dincolo (sociologic) de personaj, pe care-l mînuiește cu dezinvoltura păpușarului

[1] *Point of View in fiction*, în *Theory of the novel...*, p. 92—95. Vezi și W. Booth, *The rhetoric of fiction*. University of Chicago Press, 1961.

[2] Pentru o bibliografie generală a problemei, cf. recentul articol Françoise van Rossum.

[3] *Ideas sobre la novela*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969 (Colección Austral).

(cf. această metaforă la Cervantes și Thackeray). Al doilea tip de comentar exprimă *erudiția* autorului, ideologia sa: Balzac în economie și chiar tehnică, Melville în zoologie și pescuit, navigație, Tolstoi în etică ori teoria istoriei, reiau, la alt nivel, veselul umanism al lui Rabelais. Acest comentar nu este paralel cu relatarea, ci, într-un fel, perpendicular, «tăind-o» în anumite momente, blocînd-o, pentru a transmite direct unele cunoștințe și idei aflate într-un raport foarte general cu faptele istorisite (în timp ce primul comentar le explica direct). Greoaie și adesea artificiale, ambele comentarii au fost totuși, paradoxal, preluate — și prelucrate — de romanul modern: Proust «înecă» adesea relatarea în comentar, Th. Mann, Musil ori Huxley transcriu pagini întregi de eseu în roman. Treptat chiar, romanul modern va evolua înspre un eseu mărturisit, narațiunea unor fapte fictive părînd... superfluă. Ne aflăm, încă o dată, în fața unui specific raport de discontinuitate în continuitate, între romanul realist și cel modern.

Coordonatele narațiunii, spațiul și timpul, sînt și coordonatele personajului, pentru că sînt, în fond, ale individualității omenești însăși, potrivit teoriilor veacului. Această precisă localizare a unei experiențe individuale se constituie prin revoluția romantică istoricistă și prin darwinismul social, care introduce spațiul fizic în conceptul de «rasă» la Taine, ori cel social în conceptul de «mediu», dar are rădăcini mai vechi în psihologia și filozofia secolelor anterioare.[1] În ce sensuri se poate vorbi atunci de un timp și un spațiu al romanului realist?

Timpul este în primul rînd cronologie a faptelor narate, curgînd în «sensul unic» pe care-l au și evenimentele cotidiene; în al doilea rînd, este succesiunea unor unități egale, la fel ca în realitatea exterioară. Cvasiunanimitatea romanelor cunosc această unică, firească, cronologie; în cazul unei retrospective biografice, aceasta este tot cronologică, înfățișînd biografia personajului de la naștere (să zicem) pînă în momentul narațiunii, adică acela în care narațiunea a fost întreruptă pentru a face loc retrospectivei. E.M. Forster deosebea însă, alături de «timpul ceasului» *(life by the clock)*, «timpul valorilor» *(life by valore)* în roman, ilustrate

[1] Miriam Allott amintește pe Descartes și Locke, *Novelists on the novel...*, p. 181.

— amîndouă — într-o frază de tipul : «Am văzut-o numai cinci minute, dar cinci minute pline» (*« I only saw her for five minutes, but it was worth it»*). Apoi remarca : «Narațiunea povestește viața după timpul ceasului, romanul întreg — dacă este un bun roman — include și timpul valorilor» [1]. Sterne, Emily Brontë și Proust sînt dați ca exemple pentru a doua situație, fără o reușită deplină însă, pentru că «fatalitatea» timpului cronologic este, după Forster, mai mare în roman, ca singur «fir călăuzitor» al autorului, decît în viață, unde, uneori, reușim să ne smulgem din timp. Poziția lui Forster (amintesc încă o dată anul publicării studiului său : 1927) este similară celei a romanului realist însuși : *presimțirea* numai, a unui alt timp epic posibil. Dacă Sterne rămîne la un joc ironic, Brontë creează evident un dublu timp romanesc, al prezentului narațiunii (Lockwood, Nellie Dean) și al faptelor narate (trecut) în cadrul unei opoziții structurale care include pe cea narator-actor și pe cea enunțare-enunț *(énonciation-énoncé)* ; în fine, Proust realizează o filozofie (și o practică) a timpului, complet nouă, pe care Forster n-o sesizează. Toate aceste experiențe însă rămîn oarecum la periferia romanului realist. Sterne este un izolat în secolul al XVIII-lea, Brontë de asemeni, aparținînd mai mult romanului romantic al secolului al XIX-lea, iar Proust este un postrealist al secolului al XX-lea, situat dincolo de descoperirile lui William James și Bergson, pe care romanul realist, situat dincoace de ele, nu le-a cunoscut. «Timpul valorilor» este însă *presimțit* în romanul realist sub forma creării unui «relief temporal» în cronologie, a unor «timpi tari» și a unor «timpi slabi», primii corespunzînd unei crize ori unor «coagulări» de semnificație, pentru destinul personajului, de care ceilalți sînt lipsiți. Procedeul apare spectaculos la Dostoievski, care decide întreaga viață a lui Raskolnikov (și a altor personaje) în cîteva zile, printr-o concentrare a timpului semnificativ, de esență mai curînd dramatică decît romanescă ; el apare însă, mai efasat, și la Flaubert, pentru care rarele întîlniri ale lui Moreau cu d-na Arnoux epuizează întreaga semnificație a vieților lor, altfel insignifiante *(Educația sentimentală*, ori la Thomas Hardy în *Tess d' Urberville*, sau George Me-

[1] *Aspects of the novel*, cap. II. Apud *Novelists on the novel...*, p. 253—254.

redith în *The Egoist* etc.). Contrastul temporal este, deci, un contrast de semnificație care marchează un destin.

Spațiul, fizic și social, este definitoriu pentru personajul realist. Hippolyte Taine teoretiza în 1864 (introducerea la *Histoire de la littérature anglaise* — Istoria literaturii engleze), ceea ce romanul francez, în primul rînd Balzac, realizase cu mult înainte: «Observînd cu propriii voștri ochi omul vizibil, ce veți încerca să găsiți? Omul invizibil... Omul interior este ascuns de omul exterior, acesta, pur și simplu, este manifestarea aceluia. Ați observat casa în care trăiește, mobila, hainele lui, pentru a-i descoperi obiceiurile și gusturile, rafinamentul sau simplitatea, extravaganța sau economia, nebunia sau abilitatea? Toate aceste aspecte exterioare [1] sînt tot atîtea căi de convergență înspre același centru și le urmați numai pentru a ajunge acolo; acolo se află omul real, adică acel grup de facultăți și sentimente care produc tot restul.[2]» Celebrele interioare balzaciene, al lui Gobseck de exemplu (vezi și al lui Hagi-Tudose la Delavrancea), sînt descrieri, dar și evocări, precizia detaliului funcționează nu în sine (sau nu numai), ci la adresa personajului, centru al spațiului pe care-l locuiește și care este organizat în jurul lui și pentru el.

Se constată cu ușurință, atunci, că joncțiunea obiect-om este instabilă și ea poate crea două tratamente ale obiectelor, prin acordarea lor de semnificații «independente»: cadru *neutru* al acțiunii, informînd cititorul despre străzile, restaurantele, casele din Parisul lui Balzac ori Londra lui Dickens, sau cadru *poetic* al acțiunii, cu obiecte devenite *simboluri*, funcționînd ca o suprasemnificație, la un nivel superior motivării *imediate* a personajelor; sînt create atunci efecte «de atmosferă» sau de «viziune» care trădează elementele «imaginarului» autorului. Asemenea simboluri apar la Dickens [3], la Verga, unde s-au putut studia valorile simbolice ale nopții, ale animalelor funebre, ale casei etc. [4], mai ales la Dostoievski, unde unele interioare

[1] Taine enumeră și inflexiunile vocii, vocabularul, gesturile, dar nu mai citez.

[2] Apud *The modern tradition*, p. 255.

[3] Robert Liddell, *A treatise on the novel*, apud *Novelists on the novel*, p. 217.

[4] Pieter de Meijer, *Constanti del mondo verghiano*, Roma, Edizioni Salvatore Sciascia, 1969.

(Raskolnikov, Marmeladov), ca și Petersburgul însuși devin spații ale damnării, degajînd o fascinație malefică. Se poate vorbi aici de o prelungire a unor procedee evocatoare din romanul gotic unde cadrul acțiunii era programatic terifiant. Se poate vorbi însă și de o modificare intențională a aspectelor Realului, prin care, uneori, «țara fictivă» creată de scriitor se îndepărtează practic de prototipul ei real. Thomas Hardy mărturisea, de exemplu, în prefața la *Far from the madding crowd* (*Departe de mulțimea înnebunită*, 1874) că «Wessex»-ul creat de el este foarte puțin similar districtului din Anglia victoriană. Și în privința spațiului romanesc deci, realiștii își permit necesare devieri poetice de la exactitatea neutrală anunțată programatic.

În ceea ce privește stilul exprimării, romancierul realist apelează la o frază cît mai simplă și mai exactă, funcțională, în directă opoziție cu stilul metaforic, adesea retoric, al romancierului romantic. Într-o scrisoare către Balzac, Stendhal exprimă această intenție în modul cel mai definitiv : «Cunosc doar o regulă : stilul nu poate fi niciodată prea *clar*, prea *simplu*... Începînd din 1802, am considerat întotdeauna „stilul frumos" al domnului de Chateaubriand ca ridicol... Citesc puțin. Cînd citesc pentru mine, iau *Memoriile* Mareșalului Gonvion Saint-Cyr. El este Homerul meu. Adesea citesc Ariosto. Numai două cărți îmi dau impresia că sînt „bine scrise" : *Dialogues des Morts (Dialogurile morților)* a lui Fénelon, și Montesquieu... În esență, după părerea mea stilul lui Jean-Jacques Rousseau, al d-lui Villemain și al d-nei Sand spune lucruri care *nu ar trebui spuse*, ca și multe adevărate minciuni... Adesea mă chinuiesc un sfert de oră unde să pun adjectivul, înainte sau după substantiv. Încerc să fiu : 1) adevărat, 2) clar în relatarea pe care o fac asupra a ceea ce se întîmplă în sufletul omenesc... În timp ce scriam *La Chartreuse*, citeam adesea cîteva pagini din *Codul civil* pentru a-mi însuși tonul corect. Dacă nu sînt clar, toată „lumea mea" este anihilată..." [1] Întîlnim aici toate «motivele» stilisticii realiste : polemica împotriva romantismului, reîntoarcerea la precizia clasică, împreună cu orientarea (în acord cu *ideologia* realismului) către stilul științific, «tortura» ad-

[1] Scrisoare din 1840. Apud *Novelists on the novel...*, p. 312.

jectivului în sens de unică stilizare permisă, aceea sintactică (economie, exactitate, topică). Putem cu ușurință remarca, la fel ca la alte nivele ale artei romanului, cum se creează o nouă retorică, împotriva celei romantice. Modelul nu mai este oratoric ori biblic, ci științific, *prezența* metaforei este înlocuită cu *absența* ei semnificativă. Limbajul literar *tinde* către simplitatea limbajului cotidian, dar nu se confundă cu el; dacă, în principiu, orice cuvînt poate fi utilizat (Hugo, deja, decreta că a pus bonetă roșie dicționarului!), termenii de *argot* rămîn încă în afară și chiar jargoanele tehnice, cu excepția unor pagini din Balzac. În plus, stilul nu este conversațional și pentru că este mărturisit purificat, prin căutarea unui *ritm* și a unei armonii sintactice care *nu* aparțin limbajului cotidian. Și apoi, chiar «mania» cuvîntului «exact» aparține ea oare vorbirii noastre zi cu zi?

Fără a mai insista asupra efortului stilistic la Flaubert, prea bine cunoscut, menționez numai că el se află *in nuce* în programul realist însuși, semnalat la Stendhal. El va duce logic la «scriitura artistă» care redescoperă metafora, adică «artificiul» stilistic, al fraților Goncourt, la rafinamentele proustiene etc. În schimb, neutralitatea perfectă, indiferența lui Balzac, de exemplu (mai răspîndită cantitativ în epocă, similară în mare funcționalismului stendhalian, minus efortul de stilizare), va duce la scriitura naturalistă, nu o dată acuzată de «lipsă de stil», adică de gust. Cu sau fără nuanța stilizării, putem însă considera ca «funcțional» stilul romanului realist. De aici și *unitatea* lui remarcabilă prin asimilarea în același «pattern» a stilului autorului și al personajelor, al unor elemente aparținînd tradițional eseului, ori jurnalismului etc. [1].

O problemă de maximă importanță în retorica realistă a fost aceea a *construcției romanului*, tocmai pentru că multitudinea aspectelor evocate punea în pericol unitatea,

[1] Leonard Lutwack, *Mixed and Uniform prose styles in the novel (The Theory of the novel*, p. 208—219) consideră stilul uniform caracteristic romanului realist, între *Moby Dick* și *Ulysses*, care, dimpotrivă, amesteca stiluri diferite, fapt caracteristic deci romanului pre- și postrealist (modern).

lui. Cel puțin două mari serii de dificultăți au trebuit să fie rezolvate : păstrarea unității acțiunii, prin controlarea precisă a tuturor conflictelor secundare ori laterale și subordonarea lor celei principale ; păstrarea unității narațiunii, a textului însuși în ultimă instanță, prin controlarea episoadelor și digresiunilor, la rîndu-le subordonate planului epic esențial. Există deci două nivele ale construcției romanului [1], diferențiale, în terminologia engleză cu *plot* (intrigă) și *story* (narațiune). [2]

Pornind de la Aristot, R.S. Crane definea intriga drept o sinteză a viitorului între elementele de acțiune, caracter și gîndire care alcătuiesc materia ficțivă utilizată. În consecință, există o intrigă de acțiune bazată pe schimbările intervenite în situația protagonistului, o intrigă de caracter, bazată pe schimbarea caracterului său moral, și o intrigă de gîndire, bazată pe schimbările intervenite în ideile și sentimentele protagonistului [3]. Pornind de la aceste principii, relativ vagi, Norman Friedman a stabilit 14 tipuri de intrigă, exemplificate în teatrul și romanul tuturor timpurilor [4]. Cum aici nu ne interesează aspectul teoretic al dezbaterii, nu vom intra în amănunte, ci ne vom întreba numai dacă romanul realist dezvoltă preferințe, definitorii, pentru *anumite* tipuri de intrigă. Desigur, cum o cercetare tipologică a intrigii în romanul realist nu s-a făcut, observațiile noastre rămîn simple impresii, fără certitudini statistice. Trebuie apoi remarcat că numai romanele centrate clar pe un singur protagonist intră în discuție, romanele panoramice *(Război și pace)* putînd fi discutate, eventual, prin analiza mai multor intrigi paralele, fiecare în funcție de un anume protagonist.

[1] E. M. Forster greșește, cred, unificîndu-le și păstrînd ca diferență numai relația de cauzalitate între unitățile succesive, prezentă în *plot*, absentă în *story*.

[2] *Théorie de la littérature*, ed. par T. Todorov, Paris, Seuil.

[3] *The concept of plot and the plot of «Tom Jones»*, în *Critics and criticism*, ed. by R. Crane, Chicago U.P., 1952.

[4] *Forms of the plot*, în *Theory of the novel...*, p. 145—165. Enumăr : Acțiune : acțiune propriu-zisă, patetică, tragică, primitivă, sentimentală, admirativă ; Caracter : maturizare, ameliorare, probă, degradare ; Gîndire : educație, revelare, afecțiune, deziluzie.

Romanul realist preferă intriga patetică (suferința unui personaj simpatic, necauzată de o eroare gravă a acestuia), intrigii tragice (*idem*, plus eroare). Eroul tragic dispare dintr-un roman situat la statura modestă a anonimului standard (excepție semnificativă : Dostoievski). Omul mărunt, antieroul, strivit *fără motiv* de forțe imense și abstracte, iată intriga tipică la Hardy, Cehov, Gogol, Flaubert, Balzac (uneori), Verga — Tess, Akaki, Emma Bovary sau Anna Karenina n-au nici o vină, în sensul că nici un *hybris* de-al lor nu putea justifica mînia zeilor. Acest tip de intrigă este deci cel mai polemic în realismul european, retorica sa constînd în acumularea cît mai masivă a unor elemente potrivnice personajului, în sine, cît mai insignifiante. Nu *o* criză majoră, nu *un* asalt decisiv al Destinului, ca în tragedia greacă ori la Shakespeare, are de înfruntat protagonistul, ci o sumă de incidente banale care, fiecare în parte, sînt neglijabile, dar împreună frîng capacitatea lui de rezistență, aceea de a rămîne el însuși, într-o viață conformă cu ideile ori valorile sale. Schimbarea în situația protagonistului nu înseamnă o prăbușire, ci o eroziune lentă ; un sacrificiu eroic, nu o acceptare mîndră și încă sfidătoare a dezastrului, ci o alienare subtilă, cu o chimie adesea insesizabilă. Dacă moartea (mai ales sinuciderea, la Emma Bovary ori Anna Karenina) marchează uneori modificarea «vizibil», adesea aceasta este chiar complet nemarcată (*Educația sentimentală*, Cehov, G. Eliot, G. Keller), înfrîngerea definitivă a personajului fiind semnalată de imobilizarea sa socială, victimă perfect «prinsă» în pînza de păianjen și așteptîndu-și executorul aproape ca o izbăvire. Acest tip de intrigă reușește deci în măsura în care retorica sa rămîne implicită, fără declarații bombastice, dar cu o abilă dozare a faptelor «nude». Cea mai larg răspîndită cantitativ, ea are și persistența cea mai tenace, trecînd ca atare la realiștii secolului al XX-lea și, cu modificări minore, chiar la postrealiști (Kafka, de exemplu, păstrează intriga, dar o «abstractizează», reducînd la absurd protagoniștii, tocmai pentru a sublinia cruzimea jocului), pentru că reflectă fundamental situația individului într-o societate modernă care începe cu formele burgheze ale ~~veacului~~ trecut, dar continuă cu invențiile diabolice ale veacului nostru. (Celelalte intrigi de acțiune sînt mai rare : cea sentimentală — schimbarea

în bine a situației unui personaj simpatic, după încercări dificile — apare la Dickens și în unele texte ale realiștilor germani, dar *happy-end*-ul ei, ca și al intrigii punitive — suferința meritată a unui protagonist antipatic —, par artificiale și didactice într-o literatură obiectivă, a adevărului «integral».)

Dintre intrigile de caracter, cea mai răspîndită este aceea a maturizării protagonistului, pe calea amară, dar bărbătească a renunțării treptate la idealurile naive ale tinereții, pentru o mai practică evaluare a vieții la maturitate; această intrigă corespunde, în planul intrigilor de gîndire, aceleia a «deziluzionării» [1]. Aici pot fi integrați toți protagoniștii «marilor speranțe», la Stendhal, Balzac, Dickens, G. Meredith etc., acei napoleonieni născuți prea tîrziu, într-o lume prea meschină. Deosebirea de intriga precedentă este că aici protagonistul pleacă de la un nivel înalt al exigenței, coborînd la un nivel mediu mai rezonabil, opunînd deci unui practicism fericit, dar mediocru, un ideal inaccesibil; cealaltă intrigă (patetică), dimpotrivă, demonstrează imposibilitatea chiar a unei vieți mediocre liniștite, personajul neopunînd nimic forțelor ostile, în afara unei vagi dorințe de securitate, și aceasta, însă, refuzată. De aici, caracterul patetic al intrigii, în raport cu cel ironic al intrigii de maturizare. Modificarea protagonistului adolescent nu constă într-adevăr, în distrugere, ci în adaptare, adaptare care este și ea o alienare, dar în același timp și un triumf al lucidității asupra unui romantism juvenil. Polemica scriitorului operează aici nu numai împotriva societății care interzice viețile titanice, dar și împotriva titanismului însuși, ca ideal desuet. Arta romancierului constă aici în dozarea accentelor de compasiune și ironie într-un just echilibru, dar ea este amenințată insesizabil de o «antiretorică» a genului, aceea de a transforma «rebelul cuminții» într-un implicit model uman, ceea ce la urma urmei nu proclamă decît un filistinism poleit. Într-adevăr, este semnificativ că nici un roman al secolului trecut nu duce refuzul lumii de către un tînăr «contestatar» pînă la capăt, efortul (retoric!) al scriitorului constînd în a «scuza» cît mai convingător evoluția personajului. De altfel, «revolta domesticită» conti-

[1] Distincția e destul de vagă la Friedman; utilizez de aceea schema sa pur operațional, pentru a trasa doar liniile mari ale opțiunilor realiste

nuă să fie un tip de intrigă în romanele mai tuturor generațiilor din veacul nostru, de la Gide sau Scott-Fitzgerald la «tinerii furioși» englezi, centrată pe aceeași dramă a lipsei de alternativă, pentru un adolescent pur, la o aliniere cuminte, dar tristă. În secolul al XIX-lea însă, deziluzionarea este o maladie mai nouă, cu atît mai șocantă cu cît vine după marile speranțe ale revoluției burgheze, romantismului și realizării unor state naționale democratice.

O intrigă de nuanță complementară este cea a degradării, care constă în degringolada morală (și socială) a protagonistului, consecutivă unui punct de ruptură, după care el nu poate nici să se recupereze pentru a începe un nou ciclu, nici rămîne la un nivel mediu, al adaptării. În același timp el nu este nici obiectul unei presiuni colosale care să-i conteste simplul drept la existență ; el rămîne «liniștit» prin anularea conștiinței care i-ar indica permanent, dureros, decăderea. Un alienat fără conștiința alienării nu mai este un «ratat», ca în intriga patetică, ci un ins alunecînd sub limita demnității umane, în limbul oblomovismului : pe lîngă capul de serie, personaje din Gogol, Cehov, Tolstoi și, în fond, majoritatea personajelor naturaliste, continuate în veacul nostru cu cele apărînd la Steinbeck ori Caldwell. Tactica scriitorului care utilizează acest tip de intrigă constă în a face neantul «sesizabil» printr-o imperceptibilă variere a unui cîmp epic static, lipsit adesea de conflicte propriuzise ; intriga va trebui atunci să fie, în același timp, o antiintrigă, ca în capodopera genului, *Suflete moarte*.

Acestea fiind, aproximativ, tipurile de intrigă cele mai frecvente, care este raportul dintre intrigă și narațiune în romanul realist ? Dublu, în funcție de dominarea unui termen asupra celuilalt. Accentul pus pe intrigă înseamnă o meticuloasă construcție, o programare severă a narațiunii în slujba intrigii, o renunțare sau diminuare extremă a episodului. Dacă accentul cade pe narațiune, dimpotrivă, intriga rămîne un cadru flexibil în care autorul, furat de plăcerea de a povesti, poate intercala numeroase episoade, cvasiindependente, trădînd nu atît construcția romanului cît geometria lui, în favoarea unei coerențe poetice. Dilema Jane Austen — Sterne, din secolul al XVIII-lea se prelungește în secolul al XIX-lea prin campionii «regularității», ca Flaubert, care reproșa lipsa de compoziție «intolerantă pen-

tru noi, latinii» lui Dickens și în general romancierilor englezi [1], la fel ca mai tîrziu Voguë romancierilor ruși [2], în alte privințe considerați exemplari, lui Maupassant, lui Anthony Trollope și Stevenson, în opoziție cu campionii «coerenței», care iubesc digresiunea, episodul, secundarul, înaintarea sinuoasă a narațiunii, ca Dickens și Thackeray, ori mai ales romancierii ruși, în primul rînd Dostoievski, care se plîngea o dată că nu-și poate controla materialul, cedînd mereu ispitei de a vîrî alte și alte episoade în text [3]. Un asemenea tip de roman, bazat pe o construcție mai «liberă», nu este, însă, un simplu amalgam, un roman-foileton, pentru că intervin o serie de factori unificatori situați *în afara* intrigii, avînd funcția chiar de a domina atît intriga cît și narațiunea, degajînd noi semnificații tocmai pentru că sînt structurali (exact aceștia n-au fost sesizați de campionii regularității).

Există deci două tipuri de unitate a romanului, aceea a coerenței poetice (accent pe narațiune și pe factorii de structură) și aceea, mai răspîndită, a regularității (accent pe intrigă). În fapt, orice roman de valoare realizează *ambele* tipuri de unitate, dar programatic numai pe unul dintre ele. Ultimul a fost cel mai frecvent în romanul realist, prin prestigiul modelului francez ori al lui Tolstoi, în timp ce construcția coerentă a tentat mai mult pe englezi, prin tradițiile numărului lor, sau pe ruși (Dostoievski), prin vizionarismul lor epic.

Coerența poetică a romanului presupune proiectarea în materie epică a unui principiu care guvernează poezia : unitatea *lirică*, nu *logică*, a textului. Personajele pot rămîne incomplet explicate, cronologia acțiunii poate fi ignorată, episoadele pot avea o viață «independentă», intriga se poate restrînge, dacă toate aceste distorsiuni în regularitate sînt *corelate* în planul general de semnificație al romanului, cu alte cuvinte, dacă, de exemplu, misterul personajelor se traduce în termeni de destin uman, timpul «interior» ia locul

[1] Scrisoare către G. Sand (1872). Apud *Novelists on the novel...*, p. 232.

[2] *Documents...*, p. 337.

[3] *Scrisoare către Strakhov* (1871). Apud *Novelists on the novel...*, p. 232.

cronologiei, iar episoadele își «răspund» unul altuia. Toate aceste avantaje ale «dezordinii» vor fi pe deplin exploatate în secolul al XX-lea, ele fiind intuite în secolul al XIX-lea de numai trei romancieri, Melville, Emily Brontë și mai ales Dostoievski, primii doi fiind de obicei clasați romantici, iar ultimul puternic influențat de romantism. Unele procedee, mai mult sau mai puțin izolate, au existat însă și la alți scriitori, corespunzînd unei idei difuze în epocă, dar formulată abia spre sfîrșit, de un Thomas Hardy, sau de către un scriitor de tranziție de la romanul realist la romanul modern, Henry James: «Pe scurt, o povestire ar trebui să fie un organism. Sau, pentru a utiliza cuvintele întrebuințate de Addison pentru epopee *(epic)*, „nimic nu ar trebui să existe înainte de ceva, să interfereze ori să îi urmeze, dacă nu este în relație cu acel ceva" [1]. Romanul este ceva viu, unitar și continuu, ca oricare alt organism, și exact în măsura în care el este viu se va observa, cred, că în fiecare din părțile lui se află ceva din celelalte părți.» [2]

Fiind un organism, între ale cărui elemente componente există relații structurale, romanul poate utiliza procedee care să semnalizeze aceste relații. Războiul și pacea, din titlul romanului lui Tolstoi, semnifică două momente din viața poporului rus în timpul hegemoniei napoleoniene în Europa, dar și o alternanță criză-rezolvare (sau tensiune-repaos) pe care o regăsim în viața tuturor personajelor principale, cele «fictive» ca și cele «istorice», cele rusești ca și cele din alte țări europene. Ne aflăm deci în fața unui *pattern* care unifică individualul cu naționalul și supranaționalul, pe de o parte plasînd romanul pe mai multe nivele paralele, pe de altă parte, prin chiar similaritatea nivelelor, sugerînd existența unui ritm cosmic, a unei tranziții rituale de la *probă* la *îndeplinirea* ei, de la criză la iluminare, de la îndoială și spaimă la încredere și armonie. Mai mult decît funcțional (unitatea romanului), procedeul semnifică deci, direct ideologia scriitorului (vezi, pentru comparație, alternanța roșu-negru la Stendhal). Episoadele își răspund adesea, chiar ironic, ca plecarea în trăsura de lux a Emmei Bovary, în

[1] Thomas Hardy, *The profitable reading of fiction* (1888), în *Novelists on the novel...*, p. 244.

[2] Henry James, *The art of fiction* (1884), în *loc. cit.*, p. 234.

luna de miere, și într-o trăsură de piață, cu Rodolphe. Se creează astfel un fel de «rime epice» în sînul romanului, nu departe de laitmotivele utilizate conștient, mai tîrziu, de un Proust. Romanele lui Dostoievski oferă numeroase exemple. Paralelismele și simetriile personajelor din *Crimă și pedeapsă*, în jurul lui Raskolnikov, există și între obiecte (locuințele lui Marmeladov, Raskolnikov și a bătrînei cămătărese), senzația de «rătăcire» printr-un oraș halucinant pe care o are Raskolnikov, o cunoaște și *alter ego*-ul său, Svidrigailov, înainte de sinucidere, visul lui Raskolnikov (tortura calului bătut) rimează cu propria-i crimă, după cum prostituția Soniei rimează cu aceea deghizată care ar putea fi a surorii lui, Dunia etc. Mai mult încă, unele motive epice își răspund de la un roman la altul, precum acel al violului unei fetițe, obsedante pentru Svidrigailov, Stavroghin și Ivan Karamazov (sub forma mai generală a suferinței unui copil). Gogol, de asemeni, creează similarități între personaje, precum între moșierii vizitați de Cicikov în *Suflete moarte*, pînă la a da senzația unei mișcări în cerc într-o lume similar damnată.

Există apoi, în multe romane realiste, un *focus* care nu coincide cu *un* personaj și nici măcar cu *un* motiv epic. Uneori aceasta devine însă un suprapersonaj, precum fluviul Floss în *Moara de pe Floss*, ori Mississippi în *Huckleberry Finn* (și alte scrieri ale lui Mark Twain). Tehnica va fi masiv utilizată de Zola — mina în *Germinal*, de exemplu, și de naturaliști în genere. Metaforele, cu relief ori recurență simbolică, nu lipsesc la Cehov, dar și mai înainte, la Turgheniev și Flaubert.

În fine, compoziția romanului devine «dublă», mai ales la Dostoievski, unde un plan metafizic se adaugă celui terestru al acțiunii, ca în *Demonii*, unde înfruntarea dintre personaje, pasiunile, dezordinile sociale și crimele semnifică și «imodarea» lumii de către diavoli ; de altfel, în toate romanele dostoievskiene, conflictul Bine-Rău, ori Dumnezeu-Diavol, dublează pe cel dintre personajele propriu-zise, umane. De aici și compoziția «circulară» a unui roman ca *Demonii*, unde cronologia evenimentelor nu înseamnă decît extinderea în cercuri tot mai largi a influenței satanice a lui Verhovenski, ca și obiectivarea în Kirilov, Șatov etc. a idei-

lor lui Stavroghin. (Proiectarea în social a dezordinii interioare — în speță a acestui din urmă personaj — iată un alt posibil *focus* epic, tragic și ideologic al romanului.)

Nu putem totuși prea mult insista asupra artei lui Dostoievski, în care mai toate procedeele romanului «modern» există, deoarece aceasta rămîne totuși izolată în cadrul romanului realist european, exercitînd influențe mai mult asupra urmașilor decît asupra contemporanilor. Regularitatea romanului, nu coerența poetică, reprezintă deci «legea» realismului.

Se poate vorbi, însă, de mai multe tipuri de roman, existente în realism (și nu numai), care ar depăși dihotomia regularitate-coerență, unde al doilea termen devine excepția la regula primului. Northrop Frye distingea, în *Anatomy of criticism (Anatomia criticismului)* patru tipuri de proză literară *(fiction)*, anume : romanul *(novel)*, caracterizat ca extrovertit și personal ; romanțul *(romance)*, introvertit și personal ; autobiografia *(autobiography)*, introvertită și intelectuală ; și anatomia *(anatomy)*, extrovertită și intelectuală, o formă epică derivînd din antica satiră menippeeană, astfel numită de Frye, după *Anatomy of Melancholy (Anatomia melancoliei)* a lui Burton. Primii doi termeni au mai intrat în atenția noastră și am putut constata puținătatea — tot ca excepție — a romanțurilor realiste. Repartiția lor relativ egală în secolul al XVIII-lea este înlocuită cu dominarea romanului în secolul al XIX-lea prin majoritatea operelor realiste, în timp ce romanțul continuă în romantism și realiștii influențați de romantism, ca Gogol și Dostoievski. Autobiografia dispare și ea după confesiunea preromantică și romantică, iar pentru anatomie, Frye citează în secolul al XIX-lea doar *Bouvard și Pécuchet* în timp ce Bahtin consideră întreaga operă a lui Dostoievski drept o satiră *menippeeană.* [1] Pornind de la dialogul socratic, tradițiile carnavalești și satira *menippeeană*, el formulează romanul dostoievskian ca *polifonic*, bazat pe concepția «dialogică» a adevărului, personaje care să încarneze o idee a autorului,

[1] M. Bahtin, *Dostoievski. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.

sincretism al mijloacelor literare, amestecul tragic și comic, adesea pînă la grotesc, parodie și farsă (tipic populare), cazuri excepționale și situații-limită, fantasticul posibil prin dereglarea realului (sentiment definitoriu pentru carnaval) etc. Romanul lui Dostoievski este văzut astfel nu ca un caz izolat, ci ca un final dintr-o lungă serie istorico-literară, operînd adesea paralel cu cea a diferitelor forme istorice de «realism al observației».

În ciuda schematismului ei, clasificarea lui Frye decupează întreaga proză a secolului al XIX-lea în romanul realist *în ansamblu*. Ce distincții se pot trasa însă în *interiorul* romanului realist ? Miriam Allott [1] opune mai întîi romanul interesat de un aspect ori un grup de aspecte ale vieții, romanului interesat de *totalitatea* ei. Prima categorie se subdivide în romanul *inclusiv*, interesat de socialul obiectiv, și în romanul *exclusiv*, interesat de pasiunile interioare, mizînd pe tragic mai curînd decît pe comic (satiric), precum celălalt. A doua categorie care, în general, combină «inclusivul» cu «exclusivul», se subdivide în romanul-epopee, scris de un «înțelept» *(sage)* și în romanul-vizionar, scris de un «profet». În prima categorie, Stendhal, Balzac (considerat în fiecare roman în parte, pentru că întreaga *Comedie umană* este și ea o epopee !), reprezintă cel mai evident opoziția *inclusiv versus exclusiv ;* în a doua categorie, Tolstoi și Dostoievski, opoziția panoramă *epopee versus viziune*. Cantitativ însă, distribuția romanului realist este inegală : majoritatea este inclusivă (cu remarca asupra lui Balzac, de mai sus, funcționînd și la Pérez Galdós, Verga, Dickens etc.), puțini scriitori sînt exclusivi ca Stendhal, doar *Middlemarch* pare a se adăuga la *Război și pace* pentru a treia clasă de romane, și doar *Suflete moarte* la romanele lui Dostoievski, pentru a patra.

Calitativ însă, dilemele mi se par a rămîne *definitorii* pentru romanul realist ca gen literar-istoric pentru care «Balzac sau Stendhal» și «Tolstoi sau Dostoievski» marchează formele *posibile* ale romanului, pentru care numele celor patru scriitori devin sinonime cu *speciile* sale : romanul

[1] *Novelists on the novel...*, p. 165—166.

stendhalian, romanul balzacian, romanul tolstoian, romanul dostoievskian.

George Steiner [1], comparînd opera lui Tolstoi cu cea a lui Dostoievski, distinge romanul-epopee de romanul-dramă. *Război și pace* are în comun cu *Iliada* cultul forței (noneroice, la Tolstoi), imediatitatea lumii, exprimată prin prospețimea senzației (în termenii lui Schiller, «naive»), o concepție antropomorfică asupra lumii (omul, centrul universului), un păgînism fundamental (care acoperă adesea creștinismul, la Tolstoi), o încredere calmă în perenitatea armonică a universului, față de care orice dezastre personale sau comunitare (arderea Troiei sau a Moscovei) sînt trecătoare și neesențiale. Dostoievski, dimpotrivă, este interesat de extraordinarul evenimentului și de adîncimea semnificației oricărei relații umane, guvernată de o fatalitate a pasiunilor, ca în tragedia antică sau clasică (interesant este cultul pentru Racine al romancierului rus) ; de aici și persistența elementelor gotice la Dostoievski, în acord cu foarte puțini alți prozatori ai veacului său, ca Dickens, Melville, Poe, Brontë, sensibile mai ales în evocarea orașului-coșmar, opus naturii senine a lui Tolstoi. Creștinismul însuși, la Dostoievski, este crispat, tragic, o căutare imposibilă, în timp ce omul, prizonier al «subteranei», rămîne divizat, abject și sublim, nu numai antierou, dar chiar antiuman în alienarea sa, opusă raționalismului etic și păgînismului tolstoian. Este evident dar că Tolstoi și Dostoievski reprezintă nu numai două tipuri fundamental diferite de roman, ci și două spiritualități, două mitologii diferite, care polarizează, în fond, gîndirea secolului al XIX-lea.

Poate mai puțin spectaculoasă ideologic, opoziția Stendhal-Balzac nu este mai puțin marcată estetic. Omul interior și omul social, analiza psihologică clasică, rațională a stărilor de conștiință, și analiza sociologică exactă a stărilor sociale, adolescentul sau personalitatea excepțională (Inteligența, Spiritul) în luptă cu o societate meschină, și tînărul practic ori maturul bun financiar, ambii perfect adaptați lumii burgheze moderne, iată cîteva din elementele

[1] *Tolstoy on Dostoevsky*, New York, Vintage Books, 1961.

definitorii operei lui Stendhal și Balzac (deși nu în stare «pură» la fiecare din ei), care polarizează de fapt întregul roman realist al veacului.

Aceste patru tipuri de roman sînt, deci, caracteristice, fără a exista însă, ca atare, complet diferențiate. Numirea lor după numele celor patru scriitori înseamnă doar *dominarea* cîte unui tip de roman la fiecare dintre ei. Balzac a creat romanul balzacian, dar acesta există și la Dickens și la Verga ; în schimb unele opere ca atare ale lui Balzac conțin elemente gotice pe care am convenit să le considerăm structurale tipului de roman dostoievskian etc. Considerate într-o formă mai abstractă, ca *specii* ale *genului* «Romanul realist», ele rămîn însă tranșant delimitate. Mai mult încă, ele vor continua să existe în secolul al XX-lea, fie ca o supraviețuire intactă a unui roman «tradițional», fie ca influență constitutivă asupra romanului «modern». Spre exemplu, romanul balzacian, uneori în nuanța mai obiectivă și mai stilizată creată de Flaubert, rămîne modelul tuturor scriitorilor realiști regionali, fie în literaturile vest-europene, ca roman «populist» ori neorealist (Spania, Italia), fie în literaturile est-europene care, ca cea română de exemplu, cunoaște abia acum o dezvoltare a romanului ca gen literar (Rebreanu, Cezar Petrescu, G. Călinescu), după începuturile timide din secolul anterior. Romanul tolstoian, așa-numitul roman monumental ori roman-fluviu, continuă cu marile sinteze ale lui Martin du Gard, Galsworthy, Romain Rolland. Romanul stendhalian influențează un anume roman tradițional bazat pe o cuminte analiză psihologică, dar și unele romane moderne ale «aventurii», ale unui tînăr care-și «măsoară» forțele cu lumea din jur etc. În fine, romanul dostoievskian devine sursa unor numeroase romane ale dramei spirituale, uneori catolice, la Bernanos, Mauriac, sau ale vidului spiritual modern și ale compasiunii, la Faulkner, Graham Greene etc.

Iată deci, persistența romanului realist din secolul al XIX-lea în condițiile de continuitate-discontinuitate care-l leagă de romanul secolului al XX-lea. Fără îndoială un mare «moment» al evoluției romanului ca gen literar, romanul realist reprezintă cel mai adecvat «spiritul» seco-

lului al XIX-lea (pe care poezia și eseul mai curînd îl neagă), și ca atare el nu poate să nu alunece parțial în umbră, o dată cu aceasta, datorită marii revoluții în mentalitate, de la începutul veacului nostru. Totuși, marile sale realizări rămîn «clasice» în materie și «inepuizabile» atît pentru scriitorul cît și pentru cititorul modern. Fapt de care ne vom convinge poate mai bine, urmărind raporturile realismului cu alte curente literare din secolul al XIX-lea, ca și tranziția lui către noul roman al secolului al XX-lea.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Indice de autori

A

Addison, Joseph 139
Alarcon, P. A. 82
Allott, Miriam 129, 142
Ariosto, Ludovico 132
Aristotel 134
Arţîbaşev, M. P. 106
Austen, Jane 31, 43, 137

B

Bahtin, M. 141
Baldensperger, Ferdinand 62
Balzac, H. de 7, 11, 14—18, 20, 23—27, 29, 31—32, 35, 40—44, 46—51, 63, 68, 72—80, 85—93, 102, 105—110, 113, 116—121, 123, 125—127, 129, 131—133, 135—136, 142—144
Becker, George J. 28, 30, 105
Beech, Warren 128
Bergson, Henri 119, 130
Bernanos, Georges 144
Bertault, Philippe 88
Berthoff, Warner 42
Bielinski, V. G. 28, 32, 105
Bland, D. S. 40
Boath, Wayne 127—128
Boeschenstein, Hermann 63
Bonet, Carmelo M. 7
Bourget, Paul 125
Bouvier, Émile 19, 21
Brandes, Georg 33—35
Brenan, Gerald 82
Brinkmann, Richard 36
Brontë, Charlotte 31
Brontë, Emily 122, 130, 139, 143
Buck, Philo M. 53, 60
Burton, Robert 141
Byron, lord 68, 73

C

Cady, Edwin H. 30
Caldwell, Erskine 137
Capuana, Luigi 113
Caragiale, I. L. 41, 46
Călinescu, George 83, 144
Cehov, A. P. 36, 41, 105, 114, 135, 137, 140
Cernîşevski, N. G. 28—29, 33, 104
Cervantes, Miguel de 30, 118, 129
Champfleury, J. H. 18—19, 20, 23, 27, 29, 32, 36
Chateaubriand, Fr. A. 15, 132
Chesterton, G. K. 85, 93
Chevallier, Ernest 25

Colet, Louise 24, 26
Collins, Wilkie 113
Comte, Auguste 11—13, 22, 33
Conrad, Joseph 44
Cooper, Fenimore 31
Courbet, Gustave 23, 27, 64—65, 120
Crane, R. S. 134
Croce, Benedetto 51

D

Dabney, Ross H. 85
Dante 47
Daudet, Alphonse 106
Delacroix 22
Delavrancea, B. 92, 131
Descartes, René 39, 129
Dickens, Charles 7, 18, 31, 33, 42—43, 47, 85—86, 90, 93—95, 98, 105, 109—110, 120—122, 126, 128, 131, 136, 138, 142—144
Dostoievski, F. M. 36, 41, 44, 57—62, 72, 85, 88—89, 95—98, 105, 109—110, 113—115, 118, 120—122, 124, 128, 130—131, 135, 138, 139—144
Dumas, Alexandre, tatăl 19, 43—44
Dumas, Alexandre, fiul 47
Dumesnil, René 17
Duranty, L. E. E. 28, 37

E

Eliot, George 31, 33, 102, 105, 112—113, 135, 140
Eliot, T. S. 11
Emerson, R. W. 30
Engels, Friedrich 9, 22, 57, 108, 114

F

Fanger, Donald 58, 88
Faulkner, W. 144
Fénelon 132
Feuerbach, Ludwig 28, 33, 63
Fielding, Henry 8, 39, 43, 108, 110, 112, 120, 124—125, 134
Filimon, Nicolae 83
Flaubert, Gustave 19, 23, 24—27, 29, 32—33, 35, 41, 43, 72, 102, 105—106, 108—109, 114—115, 118—119, 121, 125—128, 130, 133, 135, 137, 139, 140, 144
Fogazzaro, Antonio 50, 51
Fontane, Th. 84
Forster, E. M. 86, 111, 120, 129, 134
Freilach, H. 24
Freud, Sigmund 119
Freytag, Gustav 38
Friedman, Norman 120, 127—128, 134, 136
Frierson, W. 33
Fromentin, Eugène 22
Frye, Northrop 141—142
Fuller, Margaret 30—31

G

Galsworthy, J. 36, 144
Garland, H. B. 84
Gautier, Th. 11
Gide, André 58, 96, 117, 137
Giraud, Raymond 9
Goethe, J. W. von 34, 43, 62—64, 107
Gogol, N. V. 58, 90, 105—109, 114, 118, 135, 137, 140—142
Goldsmith, Oliver 112, 125
Goncearov, I. A. 33, 137
Goncourt, Edmond de 118
Goncourt, fraţii 33, 107, 133
Gonse, Louis 22
Gorki, Maxim 36, 41
Gosse, Edmund 34
Green, Frederick C. 73
Greene, Graham 144
Guyon, Bernard 68

H

Hardy, Thomas 105, 109, 111, 113—114, 121, 130, 132, 135, 139
Harkness, Margaret 114
Hart, fraţii 105, 107
Harvey, W. J. 47, 121
Hasdeu, B. P. 106
Hauser, Arnold 10
Hazard, Paul 66
Henriot, Émile 27
Hewett-Thayer, Harrey W. 85
Hillis Millar, J. 95
Homer 143
Howe, Irving 36

Howells, William Dean 31, 33, 47, 102
Hugo, Victor 9, 14, 18, 21, 35, 47, 67, 84, 133
Huxley, Aldous 117, 123, 129
Huysmans, J. K. 106

I

Ibrăileanu, G. 125

J

James, Henry 33, 121, 124—125, 128, 139
James, William 119, 130
Jones, Henry 109
Jonson, Ben 42
Josephson, Matthew 70—71
Joyce, James 47, 133

K

Kafka, Franz 109, 135
Kaufmann, Pierre 61
Keller, Gottfried 62—64, 107, 135
Krause, J. 32

L

Laclos, Choderlos de 125
Lavrin, Janko 52—53, 56
Lebrun 67
Leconte de Lisle 11
Leroy, Maxime 11
Lenin 57
Levin, Harry 118
Lewes, G. H. 29
Liddell, Robert 131
Lindsay, F. M. 63—64
Locke, John 39, 129
Lodge, David 47
Loménie, E. de 10
Louis, M. G. 112
Lubbock, Percy 128
Luciani, Vincent 51
Lukács, György 16
Lutwack, Leonard 133
Lytton, Ed. Bulwer 31
Lytton-Sells, A. 67

M

Mailer, Norman 36
Malraux, André 70
Mann, Thomas 129
Manzoni, Alessandro 7, 118
Marceau, Félicien 76, 86—87, 88
Marlowe, Christopher 89
Marsan, Jules 66
Martin du Gard, R. 144
Martino, Pierre 72
Marx, Karl 22, 48
Masson, André 73
Maupassant, Guy de 25, 33, 69, 105—107, 109, 110—111, 118, 138, 141
Mauriac, Fr. 144
McCarthy, Mary 121
McCullough, Bruce 80
McElderry, Bruce R. 31
Meijer, Pieter de 131
Melville, Herman 122, 129, 133, 139, 143
Meredith, George 105, 122, 128, 130—131, 136
Meyer, C. F. 36
Michelet 16
Mill, J. Stuart 33—35
Molière, J. B. P. 73, 89, 92
Montesquieu 132
Moore, George 106
Musil, Robert 129
Musset, Alfred de 11, 62, 68

N

Nerval, Gérard de 10
Nietzsche, Friedrich 59, 73
Nochlin, Linda 23
Norris, Frank 106
Novalis 35

O

Oliver, E. J. 73, 91
Ortega y Gasset, José 90, 128

P

Pardo-Bazan, Emilia 107
Pereda, Jose Maria de 82
Pérez Galdós, Benito 30, 36, 102, 113, 126, 142
Petrescu, Cezar 144
Picard, Roger 10
Pineau, Léon 63

Pirandello, Luigi 117, 123
Plaut 89
Poe, E. A. 143
Praz, Mario 93, 95
Proust, Marcel 59, 120, 123—124, 129—130, 140

R

Rabelais, François 129
Racine, Jean 143
Radcliff, Ann 112
Rebreanu, Liviu 144
Reeve, Clare 112
Reichert, Herbert W. 63
Remak, Joachim 84
Renan, Ernest 13, 33
Richardson, Samuel 39, 108, 110, 124—125
Richter, J. Paul 63
Rimbaud, Arthur 41
Rolland, Romain 51, 144
Rosetti, Dante Gabriel 65
Rousseau, J.-J. 43, 51, 94, 125, 132
Rowley, B. A. 64
Russell, Bertrand 12

S

Sadoveanu, I. M. 83
Saint-Hilaire, Geoffroy 15
Saint-Simon C.-H. de 10
Sand, George 19, 23—24, 26, 105—106, 132, 138
Scarron Paul 42
Schiller, Fr. 65, 143
Schilling, Bernard N. 68—69
Schlegel, Fr. 34
Schreiner, Olive 36
Schroder, Maurice Z. 43—44
Scott, Walter 9, 16, 31—32, 85, 108, 113, 118
Scott-Fitzgerald, J. 137
Seidlin, Oskar 34
Senancour, E. P. 123
Shakespeare, William 44, 65, 89, 122, 135
Shaw, George Bernard 36, 41
Shelley, P. B. 35
Sismondi 10
Singleton, Ralph 65
Smollett, Tobias 112
Spiller, Robert 31
Spinoza, Baruk 34
Staël, doamna de 123
Steinbeck, John 137
Steiner, George 143
Stendhal 7, 11, 17—19, 35, 42—44, 63—64, 66, 67—74, 80, 83—85, 90, 104—105, 107, 118—119, 121, 124, 132—133, 136, 139, 142—144
Sterne, Laurence 47, 130, 137
Stevenson, Robert Louis 124—125, 138
Stevick, Philip 26, 39, 105
Storm, Th. 47
Stromberg, Roland N. 13
Sue, Eugène 19

T

Taine, Hyppolite 22, 33, 129, 131
Thackeray, W. M. 18, 31, 33, 36, 44, 46, 80—82, 105, 112, 120, 129, 138
Thibaudet, Albert 71—72
Thomson, B. R. 11
Thoré, Théophile 22
Todorov, Todor 109, 134
Tolstoi, Lev N. 32, 41, 43, 47, 51—59, 62, 93, 107, 115—116, 118, 121—123, 126, 129, 134—135, 137—139, 142—144
Trilling, Lionel 95
Trollope, Anthony 33, 113, 138
Turgheniev, I. S. 31, 33, 106, 140
Twain, Mark 31, 65, 122, 140

V

Valbuena, Angel 82
Valera, Juan 82—83
Van Ghent, Dorothy 40
Van Tieghem, Philippe 8, 14, 18, 21, 24—25
Verga, Giovanni 112—113, 116, 126, 131, 135, 142, 144
Vianu, Tudor 46
Vigny, Alfred de 15, 18, 110—111
Villemain, François 132

Vizetelly 106
Voguë, E. M. 107, 111, 138
Voltaire 16

W

Watt, Ian 39
Wellek, René 102
Whitman, Walt 33, 41
Woolf, Virginia 45, 117

Z

Zola, Emile 33, 42, 106—108, 118—119, 140
Zweig, Stefan 51

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cuprins

82.09-31"18"=59

	pag.
I	
ROMANUL REALIST ÎN SECOLUL AL XIX-LEA . . .	5
1	
Definiții ale conceptului	7
2	
Genurile literaturii realiste	38
3	
Personajul prozei realismului	46
Căutătorul de adevăr	48
Arivistul	64
Sceleratul	85
Avarul	89
Inocentul	93
II	
REALISMUL CRITIC	99
Retorica romanului realist	101
INDICE DE AUTORI	146

BIBL. CENTRALĂ UNIVERSITARĂ "MIHAI EMINESCU" IAȘI

1985

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Redactor : NORA ALMOSNINO
Tehnoredactor : CONSTANȚA BRANCIU

Coli tipar : 9,5

Tiparul executat sub comanda nr. 10 445 la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii", Piața Scînteii nr. 1, București — R.S.R.

189625 * 1971. DEP. LEGAL

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Au mai apărut:

Romul Munteanu • LITERATURA EUROPEANĂ ÎN EPOCA LUMINILOR

Émile Faguet • DRAMA ANTICĂ, DRAMA MODERNĂ

Matei Călinescu • CLASICISMUL EUROPEAN

Silvian Iosifescu • LITERATURA DE FRONTIERĂ

Lei 4.75